ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

9 1983

Поздравляем с 85-летием **Наталью Михайловну Ужвий,** Героя Социалистического Труда, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий СССР

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

9
1983

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3
В. Баскаков Будем работать!
6
Р. Чхеидзе Энергия наших идей...
10
По совести
За «круглым столом» «ИК»
Кинематограф 80-х. Дневник
Кинорецензия: проблемы и задачи
22
Фрида Маркова Право на «зеленую улицу»
Разборы и размышления
26
Андрей Плахов Когда нам интересно
34
Ан. Макаров Обвиняются в...
44
А. Аронов Столкновение
50
Константин Щербаков Голоса
57
М. Саенко Шаг к бессмертию
63
Валерий Туровский Как доказать аксиому?
Интервью между съемками
66
Тамара Семина Роли, которые мы выбираем
69
Марина Дюжева Как я училась спорить
Актуальный диалог
72
Роман Балаян, Виктор Мережко — Геннадий Масловский Траектория полета
Ракурс
88
Владимир Андреев Александр Михайлов — знакомый и неожиданный
Дискуссии
91
Ст. Рассадин Время постигать
Мемуары и публикации
106
Григорий Файман «В манере Гоголя...»
109
Татьяна Деревянко Из истории постановки фильма «Ревизор»
112
Михаил Булгаков, Михаил Каростин Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю)
135
Издано о кинематографе
За рубежом
139
Евгений Громов Этот пестрый, пестрый экран...
Зарубежный фильм на нашем экране
148
Нина Зархи ...Но истина дороже!
153
Александр Мулярчик Адвокат в роли прокурора
157
Синерама
Сценарий
161
Эдуард Володарский Расставания
192
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Галина Беляева в фильме «Анна Павлова» (режиссер Э. Лотяну. «Мосфильм» (СССР) — «Посейдон-филмз» (Англия), при участии «Совинфильм» (СССР), ДЕФА (ГДР), ИКАИК (Куба), «Космос-фильм» (Франция)

На 4-й стороне обложки: Джорджи Мотой и Ион Дикисяну в фильме «Желтая роза» режиссера Дору Нэстасе (Румыния)

Iskusstvo Kino
Ginema Art

The Time And The Screen

Vladimir Baskakov — Let Us Work! (p. 3)

Revaz Chkheidze — The Energy of Our Ideas... (p. 6)
The Soviet cineastes — about the tasks of the cinema in the light of the decisions of June (1983) Plenum of Central Committee of CPSU.

According To Conscience (p. 10)
"Round-table" talk in "IK" discusses the film "Hope And Support".

Cinema Of The 80-ies. A Diary

Film Review: Problems And Tasks

The Right For The Green Light

Frida Markova — Article analises the fate of the film in the audience.

Analysis And Reflections

Andrey Plakhov — When It is Intersting For Us (p. 26)
Review of the film "Trunk Railway Line" ("Lenfilm", 1982).

Anatoly Makarov — Prosecuted For... (p. 34)
Journalist analises the films "Who Is Knocking At My Door?" ("Mosfilm", 1982) and "Criminal Affair" (Kiev Dovzenko Studio, 1982)

Alexander Aronov — Confrontation (p. 44)
Review of the film "Traffic Police Inspector" (Gorky Studio, 1982).

Konstantin Sherbakov — The Voices (p. 50)
Review of the film "Voice" ("Lenfilm", 1982).

Margarita Saenko — A Step To Immortality (p. 57)
Review of the film "Scratch On The Ice" ("Kievnauchfilm", 1983).

Valery Turovsky — How To Prove The Axiom? (p. 63)
Review of the film "Auction" ("Mosfilm", 1983).

Interview Between Takes

Tamara Semina — The Roles Which We Choose (p. 66)

Marina Diuzeva — How I Learned To Argue (p. 69)
Actresses continue the conversation about the problems of their profession.

Actual Dialogue

Roman Balajan, Victor Merezko — Gennady Maslovsky — Trajectory of the Flight (p. 72)
Correspondent of "IK" talks with the scriptwriter and director of the film "Dream Flights".

Foreshortening

Vladimir Andreev — Alexander Mikhailov — Wellknown And New (p. 88)
The chief director of Ermolova Drama Theatre tells about the actor Alexander Mikhailov.

Discussions

Stanislav Rassadin — Time To Understand (p. 91)
Article continues the discussion of the problems of screening literature.

Memoirs And Publications

Grigory Faiman — "In The Manner Of Gogol..." (p. 106)

Tatiana Derevianko — From The History Of Shooting The Film "The Inspector" (p. 109)
These two articles deal with the publication of the script of Mikhail Bulgakov and Mikhail Karostin.

Mikhail Bulgakov, Mikhail Karostin — The Extraordinary Incident, Or The Inspector (On Gogol) (p. 112)
Script

Published On Cinema (p. 135)
Information about the new books.

Abroad

Evgeny Gromov — This Motley, Motley Screen... (p. 139)
About the visit to West Germany.

Foreign Film On Our Screen

Nina Zarkhi — ...But The Truth Is All! (p. 148)
Review of the film "Markische Forschungen" (DEFA, DDR).

Alexander Muliarchik — Advocate In The Role of Procurator (p. 153).
Review of the film "...And Justice For All" ("Columbia Pictures", USA).

Cinerama (p. 157).

Script

Eduard Volodarsky — Partings (p. 161)

Filmography (p. 192)

© Журнал «Искусство кино». 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, усл. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 13.06.83.
Подп. к печати 19.08.83. А01798
Формат бумаги 70×90¹/₁₆
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1646
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области

В. Баскаков

Будем работать!

Июньский (1983 г.) Пленум Центрального Комитета партии развернул поистине грандиозную долгосрочную программу перед всем фронтом искусствоведения в целом, перед киноведением и кинокритикой в частности. Собственно, нет такого вопроса, рассмотренного на Пленуме, который не касался бы нас, критиков и теоретиков кино.

В материалах и решениях Пленума с большой силой поставлены главные задачи партии и советского общества в идеологической работе в современных условиях. И когда читаешь о том, что сейчас идеологическая работа все больше выдвигается на первый план, что в нашем распоряжении богатейший арсенал средств просвещения и воспитания масс и дело за тем, чтобы более правильно использовать все эти средства, применять их более активно, творчески, учитывая, в частности, значительно возросший уровень образованности и запросов советских людей, — когда вдумаешься в это, то ясно понимаешь: перед нами — целый комплекс проблем, и творческих, и организационных.

«Главным методом влияния на художественное творчество должна быть марксистско-ленинская критика, активная, чуткая, внимательная и вместе с тем непримиримая к идейно чуждым и профессионально слабым произведениям». Эти слова товарища Ю. В. Андропова с предельной четкостью определяют стратегическое положение критики, являются основой теории и практики нашей деятельности.

Мы в этом плане накопили определенный опыт. Написано немало критических работ по проблемам кино, вышли книги, принадлежащие перу и киноведов старшего и среднего поколений, и молодых критиков. Они посвящены современному кинопроцессу, истории кино, проблемам идеологической борьбы в сфере экрана. Все это — в нашем активе. Однако сегодня мы обязаны повести дело на совершенно ином уровне, с полным пониманием тех огромных задач, которые ставит партия.

Важно всегда соотносить свою деятельность с историческими свершениями народа. Только тогда мы сумеем придать нашим исследованиям, нашим критическим статьям несравнимо большую действенность и сможем теснее связать их с реалиями сегодняшней жизни.

В материалах Пленума глубоко проанализированы недостатки в области общественных наук. В той или иной мере и нашей киноведческой науке свойственны замыкание в собственных «диссертационных» и групповых интересах, мелкотемье. И конечно же, претворяя в жизнь установки Пленума, преодолевая недостатки, мы обязаны прежде всего думать о тех, ради кого и создаются фильмы, творится искусство, — о советских людях, созидателях, о рабочем классе, чья коллективистская мораль есть образец, эталон для морали всего нашего общества. То есть о нашем зрителе. Основной метод в этом деле — вторжение в жизнь, постоянные и крепкие контакты с трудовыми коллективами.

Нельзя сказать, чтобы в этом плане ничего не было сделано. Большой общественный резонанс имел, например, выездной секретариат правления Союза кинематографистов СССР на тему «Герой в жизни и на экране», проведенный на строительстве «Атоммаша» — с его рабочим коллективом кинематографистов связывает давнее творческое содружество. Недавно Союз кинематографистов, Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства сов-

местно с Госкино РСФСР и с партийной организацией Ростовской области провели в Ростове-на-Дону всесоюзную научно-практическую конференцию «Дела и люди агропромышленного комплекса на документальном и научном экране». К сожалению, однако, такого рода комплексные акции, когда, с одной стороны, проводится дискуссия по фильмам того или иного рода, а с другой — изучается, как функционируют эти ленты в зрительской аудитории, — редки. Они не стали системой.

И тут мы подходим к коренному недостатку всей нашей научной работы, о котором говорилось на Пленуме ЦК, — к тому, что наука, к сожалению, еще не подсказала практике нужные, отвечающие принципам и условиям развитого социализма решения ряда важных проблем. «Поэтому, — сказал Ю. В. Андропов, — порой вынуждены действовать, так сказать, эмпирически, весьма нерациональным способом проб и ошибок».

И если говорить о киноведении, то, думаю, прежде всего это относится к разработке проблемы «Кино и зритель». Она еще не стала осевой, главной в работе и нашего института, и соответствующей секции Союза кинематографистов. Имеется поэтому теоретический разнобой в вопросах понимания народности и массовости киноискусства. Бытует точка зрения, что массовость, доступность произведения экрана, с одной стороны, и его высокий художественно-эстетический уровень — с другой, несовместимы. Это важнейший вопрос, его необходимо глубоко исследовать с партийных позиций. В частности, продолжить дискуссию, начатую «Искусством кино», чтобы выработать истинно марксистско-ленинскую точку зрения.

Хотя наша социология кино в последнее время изучала функционирование фильмов в различных регионах страны — в Нечерноземной зоне РСФСР и в Башкирии, в Азербайджане и в Ставропольском крае, — однако социологи не всегда доходят до выяснения причин тех или иных недостатков функционирования киносети. Вот, например, социологи установили, что в одном из районов Ставрополья среднее число годовых кинопосещений на душу равно девяти, а в соседнем — тридцати. В чем дело? Почему такой перепад? Только ли в слабой работе киносети причина? Или действуют еще какие-то иные факторы?

Очевидно, социологии, да и всей киноведческой науке следует перейти к следующему этапу. Цель его — дать научно обоснованные практические рекомендации, как строить репертуарную политику, как тиражировать фильмы, как поставить дело, чтобы картины важного общественного звучания могли увидеть все группы населения, в том числе зрители старших возрастов, которые куда реже, по разным причинам, ходят в кино, чем молодежь, как подольше удерживать на экране лучшие ленты...

Киноведческая наука обязана проявлять здесь большую смелость, целеустремленность, основанные, конечно же, на точном и глубоком знании кинопроцесса и социальных условий, в которых этот процесс развивается. Практикам кинофикации и проката, думается, надо научиться шире использовать научные данные и рекомендации.

Это в той же мере касается и другой стороны нашего дела — производственно-творческой. И здесь перед нами комплекс аспектов: и разработка методологических основ нашего искусства, и помощь художникам и студиям в программировании тематического спектра фильмов, и умение поддержать фильмы высокого идейно-художественного звучания. Изучение киноведами и кинокритиками реальной действительности может в серьезной мере способствовать двустороннему процессу — движению искусства и зрителя друг другу навстречу. Во-первых, ориентировать художников в постижении сложных, противоречивых явлений жизни, а следовательно, активно участвовать средствами искусства в их решении; помочь кинематографистам соединять социально значимое содержание лент с совершенной художественной формой, которая привлекла бы массового зрителя. Во-вторых же, ведя широкую пропагандистскую работу среди зрителей, повышать их идейно-эстетический уровень, приобщать к глубокому пониманию искусства.

Особое место в наших исследованиях принадлежит проблеме современного героя, чело-

века высокой социальной активности, острого чувства долга, трезвого и реального мышления. Покуда она еще не ставится нами со всею необходимой общественной и научной остротой и принципиальностью. А ведь осмысление этой проблемы тем более важно, что такой герой весьма редко появляется на экране. Критика и теория кино должны постоянно помогать творческим работникам в поисках героя нашего времени, такого образа, который воспринимался бы как художественное открытие. Речь идет здесь о задаче задач — об усилении идейно-художественного потенциала советского киноискусства, умножении его воздействия на умы и сердца людей.

На Пленуме Центрального Комитета КПСС была особо подчеркнута суть международной обстановки, когда существенно изменилось соотношение сил в мире и произошло небывалое обострение борьбы двух мировых общественных систем. Потерпевший в последние десятилетия ряд крупных поражений на мировой арене, империализм, прежде всего американский, предпринимает все более массированные, беспрецедентные по своему размаху атаки на наш общественный строй, на марксистско-ленинскую идеологию, стремится отравить сознание советских людей, оклеветать социализм. Нет сомнений, что в этой кампании важное место отводится кинематографу. Заправилы буржуазного мира тоже знают, что кино — самое массовое из искусств. Сейчас можно говорить прямо-таки об экранной агрессии империализма и реакции!

В ходе агрессии в области аудиовизуальных коммуникационных средств американские монополии стремятся уже не только взять под свой контроль производство и прокат фильмов в странах Европы или Латинской Америки, где есть давние традиции национального гуманистического кино, но и полностью ликвидировать национальные кинематографии либо привести их к «общему знаменателю», то есть подчинить голливудским идейно-эстетическим установкам. Заправилы империалистического кинобизнеса хотят привить многомиллионным аудиториям кино и телевидения культ насилия, жестокости, извращенной эротики. Стратегическая цель этой экранной агрессии — внедрить в массы равнодушие к судьбам человечества или чувство апатии, обреченности перед лицом политики империалистических кругов, направленной против мира и ставящей человечество на грань ядерного самоубийства. Пущены в ход все виды и жанры кино — развлекательные якобы фильмы о космических приключениях, псевдонаучная фантастика, политические боевики, даже мультипликационные сериалы, в том числе детские, воспевающие звездные войны с применением атомного и лазерного оружия. Стало гораздо больше открыто антисоветских фильмов.

Экранная агрессия империализма выдвигает целый спектр новых, острых, насущнейших задач перед всем фронтом искусствознания, науки о кино, кинокритики. Наш долг — разоблачать все формы этой экранной агрессии, направленной на искажение сознания миллионов в угоду самым темным силам планеты. Наш долг — глубже разрабатывать вопросы партийности и народности советского киноискусства, отстаивающего гуманистические ценности, накопленные человечеством, защищающего мир на земле, страстно участвующего в созидании нового общества.

В последние годы проведен ряд серьезных научных конференций по зарубежному кино, по проблемам идеологической борьбы на экране. Появились книги наших ученых-киноведов, подвергающие критическому анализу буржуазные и ревизионистские теории и концепции кино, дающие отпор антикоммунизму на экране. Вместе с тем следует заметить, что в исследовании проблем идеологической борьбы и зарубежного кино в целом нам не хватает опять-таки комплексности, системности, не всегда с должной обстоятельностью раскрывается мировая роль советского кино в современных условиях.

Иными словами, существует известная разобщенность между специалистами по советскому кино и по кино зарубежному. Одна из насущнейших наших задач — преодолеть эту разобщенность, повести исследование проблем идеологической борьбы на мировом экране общими силами, в единстве. Только тогда наша полеми-

ка с идейными противниками станет в полную силу бескомпромиссной, наступательной.

Работу эту мы обязаны вести всегда, везде и всюду — не только в книгах и на научных конференциях, — но и на встречах с зарубежными коллегами, на дискуссиях с ними, на международных кинофестивалях, где бы они ни проходили.

Хорошо, что выросло и работает немало способных молодых критиков и киноведов. Они все смелее берутся за разрешение серьезных теоретических проблем, выступают с критическим анализом современного кинопроцесса, участвуют в напряженной идеологической борьбе, которая идет в мире. Наша обязанность — помогать им, поддерживать, создавать наилучшие условия для их эффективной работы в общем строю партийной, марксистско-ленинской кинонауки.

Мы — на старте нового этапа работы, этапа трудного и высокоответственного. Перед нами — огромное поле благородной, необходимой партии и обществу работы.

Цель — ясна. Программа, развернутая партией, — в наших руках. Будем же работать!

Р. Чхеидзе

Энергия наших идей...

Для меня, работника киноискусства, которое воплощает идеи через человеческие образы и творится для миллионной аудитории, материалы Пленума бесценны прежде всего тем, что в их центре находится человек — наш сегодняшний, конкретный, реальный, а не абстрактный и воображаемый, его подлинный внутренний мир, действительное состояние его общественного сознания, идейной подготовленности. Мы вступили в исторически длительный этап развитого социализма, и его всестороннее совершенствование невозможно без дальнейшего духовного развития людей. В этой первостепенно важной и сложной работе весьма серьезна миссия художественной культуры. Как подчеркнул товарищ Ю. В. Андропов, по мере роста культурного уровня народа усиливается воздействие искусства на умы людей. В сколь же огромной мере растет ответственность каждого из нас, пашущих на ниве искусства, за то, чтобы находящееся в наших руках мощное идейное оружие служило делу народа, делу коммунизма!

Вчитываясь в материалы Пленума, размышляешь над тем, что для советского кинематографиста есть вопрос вопросов: чем в своей работе мы вправе быть удовлетворены? В чем мы ошибались? Каким должно быть советскому искусству экрана, чтобы оказаться достойным высоких целей времени?

На современной стадии нашего развития, сказал К. У. Черненко в докладе на Пленуме, в начале этапа развитого социализма, перед нами, с одной стороны, крупные задачи сегодняшнего и завтрашнего дня, а с другой — проблемы, оставшиеся от дня вчерашнего. Это, по-моему, положение концептуальное. Оно проливает свет на сложную сущность современной действительности. И искусство обязано видеть в ней не только текущий миг, но всю цепь, сочетание разнородных частиц во всех опосредованиях, в противоречиях, в движении и борьбе. Уметь раскрыть эту борьбу прошлого и будущего в настоящем и вычленить, показать людям то, что в сплетении социальных, нравственных, духовных сил представляет главную линию поступательного развития.

Заметим, что уходящее корнями в прошлое тоже помечено разными знаками. Здесь есть и отсталое, устаревшее, с чем надо расстаться, что надо отбросить. Но есть и высокая история, прекрасные народные традиции, народная мораль, подвиг и труд предков.

Вскоре после июньского Пленума ЦК КПСС в Москве торжественно открылись Дни грузинской литературы и искусства, посвященные 200-летию Георгиевского трактата, исторического акта, который положил начало объединению Грузии и России. Мы, члены грузинской делегации, посетили Донской монастырь, чтобы

поклониться могилам выдающихся общественных деятелей Грузии, тех, кто два века назад приехал в древнюю русскую столицу, поселился здесь и сделал первые шаги к трактату. Я стоял у надгробий и думал: разве и этот наш сегодняшний акт не есть проявление той неразрывной связи времен, о которой было сказано с трибуны Пленума? Прах великих грузин, похороненных в русской земле, — есть прошлое нашего народа, мы, принесшие им благодарную память, — день его сегодняшний, а то, что каждый из нас в своей сфере творит, — не что иное, как наше завтра...

Убежден: только такой диалектический подход к явлениям жизни, которые ты хочешь исследовать и изобразить, способен придать твоему фильму истинно современное звучание. Конечно же, при наличии всех остальных свойств, без коих немыслим художник. Прежде всего — при наличии таланта.

Я думаю, что этот метод освоения материала есть к тому же залог правды в искусстве. Да, мы должны вселять веру в конечное торжество наших идеалов — но обязательно на основе полной правды о жизни, какой бы она ни была — прекрасной и радостной или суровой и неприятной. Тогда зритель проникнется сознанием необходимости борьбы за наши идеалы, упорного и кропотливого труда, дисциплины, порядка, организованности.

●

Как же выглядит в этом контексте наш кинематограф?

Мне кажется, что берут верх плодотворные творческие тенденции. В гармонии работают блистательные мастера всех генераций, каждый — яркая индивидуальность, с присущей только ему манерой, стилистикой, трактовкой жизненного материала. Благодаря творческой одержимости и гражданской смелости этих художников наш кинематограф одарил зрителя рядом лент, каждая из которых — событие в искусстве и в общественной жизни страны.

Однако мы могли бы дать зрителю, народу, обществу, миру гораздо больше. Что же нам мешало?

Отринем фигуру умолчания. Не станем скрывать — да и что мы можем скрывать друг от друга?! — что мы в своих картинах нередко упрощали и уплощали ландшафт современности, делали вид, что нет никаких гор, в лучшем случае изображая их идиллическими зелеными холмиками, отворачивались от глубоких ущелий, предпочитая обследовать гладкую равнину, притом — снабженную автострадой. Словом, торопились выдать желаемое за сущее.

Вот каждое утро раскрываешь газеты, читаешь разнообразные статьи и очерки, заметки и информации, они распахивают перед тобою жизнь во всем ее многоцветье, как правило, не боясь выйти за рамки привычного. Многие материалы касаются больных точек действительности — безответственности, бесхозяйственности, равнодушия, цинизма, хамства, нечестности. Ловишь себя на мысли: какой материал для проблемного фильма! Вот берешь новую книгу, с головой погружаешься в нее, следишь за острым конфликтом, за отношениями людей, радуешься одному герою, гневаешься на другого — и опять думаешь: это бы перенести на экран! Встречаешься с бывалым человеком, он рассказывает поразительный сюжет, в коем таится актуальнейшая проблема, коллизия, восклицаешь: ох, ты, ну прямо готовый фильм!

И каждый раз тушишь взлет своей режиссерской души: хорошо, очень хорошо, но какая ответственность! И перебиваешь себя: а к чему бояться? Почему попытки вынести такого рода проблемы на экран часто вязнут в болоте осторожности: как бы кто-то чего-то не понял превратно...

Кто? Наш зритель? Но ведь он — тот самый, кто читает газеты с острыми статьями, увлеченно глотает романы Валентина Распутина и Юрия Трифонова, Василя Быкова и Юрия Бондарева, Нодара Думбадзе и Яана Кросса — и все понимает правильно. Почему же в литературе, в газетах — можно, а в кино — то же самое — нельзя? Почему мы нередко недооцениваем нашего современника, нашего зрителя, человека, воспитанного нашими общими принципами, советским образом жизни, почему не доверяем его способности понять на экране самые серьезные вещи? Ведь он получает обширную информацию, увлекает-

ся искусством, живет сложной жизнью и приходит в кинотеатр, чтобы с нашей помощью разобраться в своих и общих проблемах, найти ответ на животрепещущие вопросы, а не только, чтобы развлечься. И — очень нередко уходит разочарованным...

Надо доверять зрителю, надо доверять художнику — такова одна из главных мыслей Пленума Центрального Комитета партии. Вот почему Пленум с исчерпывающей полнотой сказал нам, какими качествами должна обладать идеологическая работа в массах, а значит — и наша часть этой работы, работа в искусстве: «Необходимо решительнее преодолевать такие явления, как уход от острых проблем жизни, формализм и парадность. Реализм, правдивость и деловитость, умелый показ наших достижений и вдумчивый анализ волнующих людей вопросов, свежесть мысли и ясность изложения...» Будем же творить в этом духе!

Нет для искусства запретных тем и конфликтов, каждый художник волен выбирать то, что ближе ему, и идти в творчестве своим индивидуальным путем. Партия бережно, уважительно относится к талантам, к творческому поиску художника, не вмешивается в формы и стиль его работы. Она требует от нас одного: партийной идейности, службы интересам народа. То есть — все дело в точке зрения, в гражданской позиции художника. Здесь не может быть компромиссов. Что ты утверждаешь? С чем воюешь? Если ты утверждаешь наши общие ценности, перспективу развития нашего общества, если ты выступаешь против того, что нам мешает, — любые противоречия, пусть самые острые, любые явления, пусть самые отталкивающие, могут быть предметом художественного исследования в твоем фильме. Истинный талант, было сказано с трибуны Пленума, не отгораживается от жизни, не допускает ни лубочного приукрашивания действительности, ни искусственного выпячивания теневых явлений.

●

В наше время растут возможности активного вмешательства искусства в жизнь — это подчеркнул Юрий Владимирович Андропов. Бесспорно, что идеологическая деятельность, в частности искусство, не может сама по себе решать экономические или социальные проблемы. Не следует ни приписывать только ей достигнутые успехи, ни упрекать исключительно ее в имеющихся недостатках. Лишь слияние идейно-воспитательной работы с политической, организаторской и хозяйственной дает нужный эффект. Об этом тоже было сказано на Пленуме.

Я думаю, именно на таком «пересечении» оказали благотворное влияние на жизнь общества известные ленты последних лет. Я имею в виду, например, «Премию», «Допрос», «Остановился поезд», «Надежду и опору»...

Позволю себе сослаться на собственный опыт — опыт работы над фильмом «Твой сын, земля».

К. У. Черненко в своем докладе высоко отозвался об идеологической и организаторской работе некоторых райкомов партии, среди них — о работе Абашского райкома в нашей республике. К созданию агропромышленных объединений они подошли прежде всего как к проблеме становления новых отношений между людьми, которые связаны единой целью, единым интересом, ответственностью за конечные результаты общей работы.

Что же произошло в Абаше? Мингрелия, в которую входит Абашский район, — основной в Грузии поставщик кукурузы. Но самая высокая себестоимость кукурузы в республике была именно в Абаше. Парадоксально, но факт. Пришел в Абашу первым секретарем райкома партии Гурам Мгеладзе, ныне — Герой Социалистического Труда и председатель республиканского Комитета сельскохозяйственного производства. Пришел и затеял эксперимент. Каждый колхозник получал участок земли и заключал с колхозом договор, по которому колхоз обрабатывал машинами этот участок, а колхозник выращивал на нем кукурузу. Определенную часть урожая колхозник оставлял себе, остальное — отдавал колхозу. То есть зарабатывал много больше, чем в обычных условиях. Так был найден метод, гармонически соединивший интерес каждого крестьянина с колхозным и государственным интересом. Уро-

жаи кукурузы резко выросли, а производство ее столь же резко подешевело. Абашский район, в прошлом отсталый, вышел в передовые районы Грузии. Эксперимент дал огромный экономический и социальный эффект. А экономика, как говорил Ленин, — лучшая политика. Теперь это уже не эксперимент — Абашская система стала общим достоянием, многие районы республики перешли на такой курс. Абашские руководители проявили смелость и новаторство, творчески подойдя к сложной экономической проблеме.

И все мы, кто работал над фильмом «Твой сын, земля», гордимся, что наш герой Георгий Торели в то время, когда Абашский метод только пробивал себе дорогу, на экране пошел вслед за реальным Гурамом Мгеладзе...

Какое же счастье работать в искусстве, которое в силах не только исследовать и отображать действительность, но, внедряясь своими идеями в умы и сердца людей, менять течение жизни! Делать ее лучше, совершенней, счастливее!

●

В речи Ю. В. Андропова и в докладе К. У. Черненко ярко и точно обрисована система взаимоотношений партии с искусством, с художниками. Партия не может быть безразличной к идейному содержанию искусства. Она всегда будет направлять развитие искусства так, чтобы оно служило интересам народа. Конечно же, партия отвергает всякое администрирование, ленинский стиль руководства культурным строительством отличается глубоким пониманием специфики художественного творчества, ему чужды методы командования и вкусовщина. Партия умеет находить общий язык с художником, деликатно и уважительно искать дорогу к уму и сердцу каждого, кто работает в искусстве, с тем, чтобы каждый — в меру своего дарования — работал во имя наших общих идеалов.

Мы, кинематографисты, постоянно и повседневно ощущаем товарищескую и принципиальную заботу партии о развитии искусства экрана. Именно так, например, строит свои отношения с творческой интеллигенцией ЦК Компартии Грузии. Здесь нет никакой детальной мелочной опеки, но это не означает, конечно же, и невмешательства. Партийная организация республики постоянно держит руку на пульсе творческого организма кино. Нас, работников кинематографа, и партийных руководителей сплачивает единомыслие. Мы знаем, что всегда найдем всяческую помощь, глубокое понимание наших проблем, нам подскажут самый верный угол зрения, кратчайший путь, оберегут от ошибок, не дадут оступиться. С другой стороны, партийная организация видит в искусстве своего истинного и многополезного партнера в воспитании масс, в решении острых и сложных проблем духовной, социальной и нравственной жизни общества. Такие доверительные, товарищеские отношения создавались, упрочивались годами, многих художников связывает с партийными работниками и прекрасная человеческая дружба — дружба соратников по общему делу.

Партнерство — именно так назвал в своем выступлении на Пленуме этот стиль отношений партийной организации с искусством товарищ Э. А. Шеварднадзе.

●

Июньский (1983 г.) Пленум Центрального Комитета ленинской партии явился мощным генератором энергии наших коммунистических идей. Он даст громадное ускорение всей идеологической работе партии. В этой работе почетное место отведено советскому искусству. Оправдаем же доверие партии!

По совести

За «круглым столом» «ИК»: обсуждаем фильм «Надежда и опора»

Ведет и комментирует Вл. Ишимов

Продовольственная программа, впрямую связанная с общенародными интересами, предполагает в свою очередь, что и каждый из нас отдаст ей максимум сил рук, ума, души. На этом нашем общем п о л е серьезна и важна работа искусства. Внедряясь в самые животрепещущие вопросы жизни, изображая их правдиво, то есть художественно, оно способно создать вокруг них магнитное поле жгучего интереса, формируя таким образом нравственную атмосферу в обществе.

Кинематографу нашему нельзя отказать в том, что он все пристальней вглядывается в сложную и противоречивую проблематику того, что принято именовать «сельской темой». Заметным в этом смысле явлением стала мосфильмовская картина «Надежда и опора». По сути своей она обращена к новому поколению земледельцев, к тем, кому предстоит принять на свои плечи заботы о землекормилице и ответственность за нее. Вот почему редакцию заинтересовали впечатления о «Надежде и опоре» будущих специалистов сельского хозяйства, молодых людей, которым суждено, быть может, стать Курковыми завтрашнего дня.

За «круглым столом» журнала встретились с создателями фильма, драматургами Будимиром Метальниковым и Юрием Черниченко, режиссером-постановщиком Виталием Кольцовым, студенты Сельскохозяйственной академии имени Тимирязева Татьяна Костина из Кировской области, Борис Снегур из Молдавии, Лидия Устинова из Павлодарской области Казахстана, Виктор Фролов из Подмосковья, Рада Хан из Чимкентской области Казахстана, Ольга Христич с Украины.

Разговор сразу же пошел темпераментный. Молодые наши гости приняли фильм, его перипетии, его конфликты близко к сердцу, сравнивали ситуации, на которых построена картина, с тем, что им самим хорошо знакомо.

— В этой картине,— сказала **Ольга Христич**, — все из реальной действительности. Не сомневаюсь, она взяла за живое каждого зрителя, а вовсе не только людей, связанных с деревней. Почему? Потому что авторы не только знают по-настоящему сельское хозяйство, его проблемы, но, главное, потому что они ими искренне болеют. В фильме видна не только их эрудиция, но страстное желание добиться перемен к лучшему. С такой вот страстью, любовью, сказала бы я, вылеплена в картине фигура главного героя, председателя колхоза Куркова. Следя за ним на протяжении фильма, мы видим едва ли не все стороны его жизни, все перипетии председательской судьбы. Авторам и актеру Ю. Демичу удалось создать образ поистине собирательный, но одновременно живой, человека во плоти, со всеми достоинствами и недостатками, образ обаятельный и притягательный для зрителя. Я говорю о фигуре Куркова и потому, что в нем как бы воплощена самая острая и важная проблема села, о которой так точно и исчерпывающе говорит в фильме другой герой, институтский учитель Куркова: сельское хозяйство начинается с х о з я и н а.

Любому из нас, сидящих здесь, хорошо знакомы примеры, когда колхозы, расположенные по соседству, на одинаковых землях, имеющие одни и те же возможности, живут словно бы на разных планетах: в одном расцвет, высокие урожаи, завидные надои, замечательные коттеджи, магазины, клуб, а в другом — упадок, разруха. Такая коллизия ярко показана в «Надежде и опоре». В чем причины? Прежде всего в уровне хозяйствования. То есть в умении, таланте, отношении к делу руководителей.

— Я вполне согласна с Олей,— взяла слово **Лидия Устинова**. — Картина эта насквозь проблемна. Смотрела я ее и думала: какие нам захватывающие предстоят труды! И это замечательно — разве есть на свете более человеческое занятие, чем работа на земле, чем забота о живом — растение ли это или

животное! Конечно же, при настоящем хозяине.

Да, сельское хозяйство начинается с хозяина. А с чего начинается хозяин? Конечно же, ему необходимы знания, сметка, инициатива. Талант к хозяйствованию. Но начинается хозяин, мне кажется, с другого. Оля назвала это отношением к делу. Я бы сказала чуть иначе: хозяин начинается с нравственного отношения к делу. Без морального стержня невозможно истинное сотрудничество с полем.

Да и не только с полем. Каждый, кто соприкасается с землей, с природой, от взаимодействия с которой зависит не только сегодняшняя наша жизнь, но судьба человечества,— обязан определять свою деятельность этическими критериями.

Вот у нас в Казахстане нет скверных хозяйств, вроде овцеводческого из фильма. Совхозы и колхозы у нас богатые, но проблем и у нас хоть отбавляй. Республика наша дает много зерна, но и у нас не везде берегут землю. Наш совхоз стоит на берегу Иртыша. Испокон века здесь были большие пойменные луга. А сейчас качают воду из Иртыша на промышленные нужды в таких количествах, что пойма не заливается, пастбища пропадают. Но ведь мы — хозяева! Как же так: одно строим, другое губим? Не зря ученые все чаще говорят, что сегодняшние выгоды от промышленного или энергетического строительства в ряде случаев несравнимы с убытками, которые мы терпим в исторической перспективе, когда необратимо гибнут природные ресурсы. Где же нравственность тех, кто за это отвечает?

С этой стороны мне хочется взглянуть и еще на одну острую проблему. Кто не обеспокоен постоянным оттоком из села молодежи? Это же обескровливает деревню, обедняет ее будущее. Где тут корни? Долгое время считалось, что все дело — в материальном достатке, в условиях труда. Конечно, доля истины здесь есть — богатые хозяйства, а тем паче те, где сумели организовать дело по-современному, скажем, перевести доярок на сменную работу, а значит, дать нормальный досуг молодым девчонкам,— эти хозяйства меньше страдают от миграции в города. Но коренных перемен и там не произошло. Значит, главные причины в чем-то ином. В чем же?

А в том, думается мне, о чем с тревогой пишут лучшие наши писатели, хорошо знающие деревню,— в том, что по различным и непростым причинам развития села ослабли, а то и порвались исконно внутренние, душевные тяжи, связывавшие крестьянина с землей, со всей живой природой. А эти тяжи — первооснова жизни и труда тех, кто растит хлеб, дает людям молоко и масло.

Можно ли восстановить эту животворную связь, как это сделать в условиях современного сельскохозяйственного производства — один из животрепещущих вопросов жизни села.

И тут, по-моему, суть в нравственном начале, в осознании нами, молодыми крестьянами, своего долга перед землей, перед природой, перед обществом и всеми людьми. Вот где необозримое-то рабочее поле для искусства! Вот на каком участке строительства сельской жизни его никто не в силах заменить...

— И мне очень и очень по душе,— продолжила разговор **Татьяна Костина,**— нравственная идея фильма: человек на земле обязан быть хозяином, а не арендатором. Нравственный посыл, и ничто иное, должен определять прежде всего и наше отношение к земле, первооснове жизни. А ведь частенько смотришь — вспаханное поле у нас не чернеет, а белеет, потому что мы из земли, бедненькой, выжимаем все соки, а не возвращаем ей ничего... Разве мы при этом моральные хозяева?

Рада Хан. Какое! Даже не арендаторы — арендатор, он вперед смотрит, ему с этой земли долго существовать!

Юрий Черниченко. А ведь здесь профессиональный долг агронома вплотную смыкается с его долгом этическим. Какова у агронома задача? Она — одна-единственная: свести вынос азота из почвы с взносом. Все! Больше никаких обязанностей у него нет. А нередко дело обстоит именно так, как сказала Таня:

он тянет, тянет из земли, все вытянет, а там выходит на пенсию, еще награду получает — и прощай. Истощенную донельзя землю передает своим преемникам... Вы, Таня, с кафедрой Николая Гавриловича Андреева не имеете дела?

Т. Костина. Я учусь под непосредственным руководством Николая Гавриловича.

Ю. Черниченко. Крупнейший наш луговед! А что он сделал? Он сбалансировал азот на лугах. Все! Если вести дело по Андрееву — остальное пойдет автоматически, само собой. Луг ничего от нас не таит, он сам все отдаст, что имеет,— если все у него в норме. Тогда луг цветет. Как молодая женщина — ей от природы положено быть румяной, а старику — бледным. Естественно! Естественно — значит, нравственно, как безнравственно — следовательно, неестественно... И в жизни, и в хозяйствовании.

Т. Костина. И все от того, кто ведет хозяйство на земле. Если бы всегда это были Курковы! Когда я после техникума начинала у себя дома агрономом, у нас в совхозе был похожий на Куркова директор — Евгений Михайлович Аглаков. Мне удалось проработать с ним всего полгода, и эти полгода я вспоминаю, как сказку. Совхоз на глазах расцветал. Но Аглакова выдвинули в начальники райсельхозуправления. Преемники его пошли — один хуже другого. Приезжаешь на практику или на каникулы — меня спрашивают: ну, как, академик, вернешься восвояси-то? Надо как-то выправлять дело! Знаете, все болеют душой, всем больно, что хозяйство падает на глазах. Ведь людям неохота бросать родные места, а бросают. Нынче летом уехали три механизатора — как раз те, на которых можно положиться, потому что люди с совестью.

Будимир Метальников. Почему уезжают?

Т. Костина. А именно потому, что привыкли все делать на совесть, а работать так, чтоб

«Надежда и опора». Рабочий момент

только отбыть номер,— не умеют и не хотят. И больше не могут терпеть. Один мне сказал: поеду туда, где с меня будут спрашивать. Вот вам истинная крестьянская нравственность! Мне еще учиться два года, и я думаю: а не уедут ли за это время и остальные надежные, совестливые? Вернусь, честное слово, придется собирать их обратно открытками... Если поверят — возвратятся, надеюсь...

●

Вот так, размышляя о фильме и его проблематике, сравнивая происходящее в картине с тем, что им известно по личному опыту жизни и работы в деревне, прежде всего — главного героя, экранного председателя Куркова с теми директорами и председателями, которых они знают «наяву», рассматривая хозяйствование на земле сквозь призму нравственности,— участники разговора за «круглым столом» вышли на самый острый конфликт «Надежды и опоры».

Вокруг этого конфликта и разгорелся спор. Начал его **Виктор Фролов.**

— Я тоже считаю, что нравственное чувство, которое слито с чувством ответственности, — тот камертон, с каким должен сверяться каждый крестьянин, а тем паче — руководитель. Иначе он не сумеет быть истинным хозяином на земле. Но ведь известно, что нравственность — не что-то абстрактное, существующее само по себе. Реальные обстоятельства жизни, условия, в которых ты действуешь, могут воспитывать в тебе истинную мораль, а могут ее и ломать. В какие же условия поставлен в «Надежде и опоре» председатель Курков? Вы, товарищи авторы, всем ходом действия, поступками Куркова подводите нас к пониманию, каким должен быть истинный современный руководитель. И вдруг... Сшибка Куркова с секретарем райкома, его другом. В чем дело?

Райком с самого начала освободил курковский колхоз от продажи хлеба, потому что там создается специализированное хозяйство, огромный свинокомплекс и Курков должен выращивать зерно только на фураж. Это важнейшее условие его работы. А теперь вдруг райком требует, чтобы колхоз сдал пять тысяч тонн зерна в счет районного плана продажи хлеба. То есть подрывает с такими трудами созданное дело. Я хочу спросить, а что было бы, если бы Курков не сдал зерно? Остался бы он на своем месте?

Б. Метальников. Ему же сказали: партбилет — на стол!

В. Фролов. Вот именно! Как же при этом остаться нравственным? Действовать согласно своему пониманию ответственности, то есть моральному посылу? Вот он и сдается, Курков...

Т. Костина. Я не так это поняла. Все-таки хлеб этот был нужен стране.

Л. Устинова. Так это же не хлеб, а фураж! Из него же булки не будут печь. Курков же так и говорит: я понял бы, если б из моего зерна надо было булки испечь, я бы тогда его отдал, эти пять тысяч, с дорогой душой.

Т. Костина. Так, может, где-то и фуражное не выросло.

Л. Устинова. Даже если так! Все равно это зерно вернется в колхоз Куркова — но только концентратами, впятеро дороже.

Борис Снегур. Курков и спрашивает, зачем это: от моих свиней — другим свиньям? Не все ли равно чьих этим фуражом кормить? Какая разница?

Л. Устинова. Есть разница! И Курков вскрывает суть дела: чтобы вбить себя в сводку — вот зачем секретарь райкома требует пять тысяч тонн фуражного зерна! Так что друг Куркова, секретарь, не о деле волновался, а о престиже в глазах области — то есть о своем личном благополучии и карьере. Где здесь нравственность? И не пахнет ею.

В. Фролов. Более того. Курков, уже согласившись отдать зерно, требует опубликовать, что обязуется продать государству пять тысяч тонн фуражного зерна. Но и это не получается. В рапортах никогда не говорят, сколько в заготовленном собственно х л е б а, а сколько — ф у р а ж а. Так что, на мой взгляд, здесь двойная ложь, двойная безнравственность. И перед Курковым встал вопрос выбора: пойти на эту безнравственность и остаться председателем или действовать по

велению своей совести и потерпеть катастрофу.

Б. Метальников. Но он остался. И это не безнравственность. Мы попытались показать, чего ему это стоило и кто его остановил, когда он уже решился уехать.

Л. Устинова. Учитель. И колхозники, которые в него поверили и в которых поверил он. Короче — его остановил долг.

В. Фролов. Разве может долг разойтись с моральным началом? Вы лепите фигуру настоящего хозяина, настоящего руководителя — и вдруг разбиваете ее вдребезги.

Б. Метальников. Мне кажется, вы упрощаете. Речь идет о проблеме компромисса, с которой каждый из нас в жизни неизбежно сталкивается. Проблемой этой интересуются многие художники. Очень интересно и убедительно разрабатывает ее, например, в своих исторических романах эстонский писатель Яан Кросс. В чем, кратко говоря, суть проблемы? А в том, по моему разумению, что многие мужественные и принципиальные люди, сталкиваясь с суровой реальностью и независимо от того, по чьей вине встает перед ними проблема нравственного выбора, решали так: уступлю в меньшем, чтобы выиграть главное. Так решил в конце концов и наш Курков. И — выиграл. Выстроил хозяйство. А уйди он — все могло бы рухнуть надолго.

В. Фролов. И все равно, когда Курков пасует, сдается — можно вставать и уходить с фильма.

Б. Снегур. Но это же реальная ситуация!

Т. Костина. Еще какая реальная! Смотрела фильм и вспоминала, как у нас сдавали бычков-подростков по полтораста килограммов весом. Рубили сук под собой. А кроме того, разве подсчитаешь, сколько мяса потеряли, не давши дорасти бычкам. И все ради сводки. Фильм вообще ратует за инициативу и самостоятельность хозяйств, за планирование снизу. К сожалению, часто бывает в жизни наоборот. И все-таки думаю, что прав Курков. Он поступил мужественно, оставшись в колхозе.

По-моему, «Надежда и опора» прежде всего интересна тем, что в ней выведен не приглаженный герой, а живой, похожий на тех лучших сельских руководителей, которых мы знаем. Это человек, который страстно хочет вопреки всем трудностям и препятствиям сделать что-то для деревни, для ее людей. Хочет — и делает, чего бы это ему ни стоило. Да, ему трудно, очень трудно, порой невыносимо тяжко. Он идет на хитрости, на компромиссы, но свершает то, что считает нужным. Такие, как Курков, больше всего нужны нашему селу. И многие реальные Курковы действуют так же, как он. Курков — не исключение, а, как верно здесь говорила Оля, обобщение. Я нарочно захватила с собой номер «Известий» со статьей знаменитого белорусского председателя дважды Героя Социалистического Труда, депутата Верховного Совета СССР Владимира Антоновича Ралько. Мне очень хочется прочесть из нее несколько абзацев — по-моему, они имеют непосредственное отношение к фильму «Надежда и опора», к его проблемам. Вот:

«Кому, скажем, не ясно, что коль избрали меня председателем, облекли доверием, то я, а никто другой, несу сполна личную ответственность не только за урожаи, надои, привесы, но и за судьбу каждой семьи, каждого человека в колхозе? Но кого, как не председателя, весь год носом в землю тычут: паши тогда-то, сей тогда-то, жни тогда-то... Некоторые знакомые председатели, между прочим, так и делают: и сеют, и косят, и жнут, когда им не опыт и здравый смысл подсказывают, а в районе велят. И что? В долгу, как в шелку, ходят. Шутка ли сказать: один наш район набрал более 60 миллионов рублей кредита! А чего не брать, если дают, спроса же никакого!.. Ошибаются некоторые товарищи, думая, что руководить — это поучать, диктовать и навязывать решения по своему разумению».

Как же выходит из знакомого всем нам, сельским людям, положения Владимир Антонович? А вот как: «Признаться, сначала и я так жил. Скажут сеять — сею, скажут жать — жну. До колоса ли, когда я «сводку порчу, район свой подвожу»? Потом вижу, жить-то мне лично с директивой проще, но

колхоз, общее дело от этого страдают. И стал я маневрировать. Мне командуют: «Сеять!», а я отвечаю: «Два дня как сею», а сам еще три дня выжидаю, поскольку трактор по ступицу вязнет. Подают команду: «Начинай убирать!». «Три дня как жну!» — отвечаю, а сам три дня еще выжидаю, пока колос нальется и созреет. Ни разу мы не опоздали ни с севом, ни с уборкой. А результат — он налицо, всем виден, тут никакого обмана нет».

— Вот, Виктор, — обращается **Т. Костина** к В. Фролову,— видишь, значит, может быть обман во спасение, обман, чтобы не было обмана. Разве это не компромисс? Компромисс. Но кто может сказать, что Владимир Антонович Ралько поступает безнравственно? По-моему, это высшая степень нравственности! И виноваты во всей этой противоречивой ситуации те, кто ее порождают. Фильм «Надежда и опора» прежде всего, когда раскрывает остро и смело основной конфликт Куркова, бьет в самую десятку.

●

Участники разговора за «круглым столом» «ИК» согласились, что фильм «Надежда и опора» художественными средствами воюет против вредных методов руководства, которые в постановлении партии и правительства «О фактах грубых нарушений и извращений в практике планирования колхозного и совхозного производства» характеризовались так: «...За последнее время в ряде областей, краев и республик допускают давно осужденную партией практику шаблонного планирования производства сверху, бесцеремонно навязывают хозяйствам планы по посевным площадям и урожайности сельскохозяйственных культур, поголовью скота и его продуктивности, регламентируют приказным порядком всю работу колхозов и совхозов. Тем самым парализуется деятельность руководителей и специалистов хозяйств, глушится инициатива колхозников и рабочих совхозов».

Иными словами, фильм страстно и убежденно воюет против безнравственности в хозяйствовании, что, собственно, и положено делать искусству...

Ю. Черниченко спросил своих молодых собеседников:

— Кто из вас хочет стать председателем колхоза? Хотя и знает, что путь колхозного головы — настоящего головы, умного, талантливого, радеющего за дело, нравственного,— усыпан отнюдь не только розами?

Б. Снегур. Как? Сразу после академии? Я думаю, начинать надо с бригадира...

Л. Устинова. Ну, знаете, сразу стать хорошим председателем... Я тоже думаю, не стать мне хорошим специалистом, а тем более — председателем, не побывши в шкуре, скажем, бригадира, доярки, чтобы я могла сказать каждому: делай так, я сама испробовала и знаю. Пока же я не могу разговаривать, допустим, с механизатором на одном с ним языке! Какой же из меня сейчас председатель!

Р. Хан. А Курков? Он же сразу стал председателем!

Л. Устинова. Так у него же природный талант к руководству.

Р. Хан. А у тебя нет?

Л. Устинова. Не знаю. Я, правда, работала секретарем комсомольской организации у себя в совхозе — но это же не председательская работа.

Р. Хан. Как же можно узнать, есть у тебя талант или нет!

Т. Костина. Ты считаешь, надо попробовать?

Р. Хан. Да, дорогие мои, я считаю так: коль скоро мы пошли этой дорогой, надо соглашаться сразу на председателя! Если, конечно, предложат.

Б. Метальников. А если не предложат? Помните фильм «Человек на своем месте»? Там герой сам предложил себя в председатели. Считал, что подходит лучше всех.

Л. Устинова. Ну, это нескромно.

Р. Хан. Почему нескромно? Почему предлагать себя, например, в заведующие кафедрой в вузе можно, а в председатели колхоза — нет?

Т. Костина. В вузе — конкурс.

Р. Хан. Так, может, и в колхозе конкурс устраивать? А что? Мне нравится такая идея.

Ну, а уж если предложат — тем более надо соглашаться. Это наш нравственный долг, если хотите. Иначе зачем мы пошли в Тимирязевку? У каждого из нас должна быть твердая цель. И я думаю, самая правильная — стать председателем. Именно председателем. И знаете почему это нравственный долг? Потому что мы хотим изменить положение дел там, куда мы придем после выпуска. А кем бы иным ты ни стал в хозяйстве, кроме председателя, ты ничего не сможешь переменить. У тебя не будет нужных прав. Ты не будешь хозяином.

О. Христич. Есть еще одно качество, необходимое председателю или директору. Оно, по-моему, составляет часть таланта руководителя. Знаете, какое? Умение общаться с массами. Работать с народом. Чтобы народ тебя знал, а ты знал народ. Если ты идешь по улице и каждого из встречных односельчан знаешь, знаешь по имени-отчеству, знаешь, где он работает, кого похвалишь, кого спросишь о здоровье жены или о том, как учится сын,— люди настолько будут тебе благодарны, что никогда не подведут, в самую трудную минуту пойдут навстречу, сделают все не по приказу, может, ты и не вправе это приказать,— а по совести. Вот так ты, руководитель, и способствуешь воспитанию в народе высокой нравственности.

Ю. Черниченко. Ну, это страшное разделение — «руководитель и масса»... «с народом надо работать»... Руководитель, дескать, решает и вдохновляет, а масса — она с энтузиазмом выполняет его решения. Не может, не должно быть у нас такой грани! Она безнравственна. О каком же воспитании нравственности можно тут говорить, Оля? Народ — это вы и есть. И мы. Все. Независимо от постов и профессий. От такого разделения, между прочим, в большой мере идет и тот конфликт, с которым столкнулся Курков: дескать, сдай фураж в счет хлеба, выручим страну, пострадаем за други своя. Словно колхоз Куркова — не страна, а сам он и его колхозники — не народ! Все мы, весь народ действуем как единое целое, как живой организм. Ведь я не думаю и не знаю, как работает в моем личном организме сердце, пока оно, конечно, здорово, как функционирует та мышца, как по этой артерии, а по той вене течет кровь,— он автоматически работает, мой организм. Мое дело только не пить, не курить, не бросаться, скажем, под трамвай — а дальше, в нормальных условиях, а в т о м а т и к а.

А в т о м а т и к а в х о з я й с т в е — когда не нужно никого ни ругать, ни подгонять, ни пинать, каждый — человек, каждый — хозяин, он лучше всех знает, что и когда ему делать на своем месте. Этой автоматики только и нужно достичь. Самое тяжкое дело! Но — идеал. Увы, Рада права: пока что реализация потенции хозяина начинается у нас с председателя или директора.

Л. Устинова. И все равно я должна начать снизу. Мне обязательно самой надо познать практические навыки всех сельских работ.

Ю. Черниченко. Лида, Лида... Председатель колхоза — не только премьер-министр, он больше всего министр иностранных дел. И процентов на семьдесят занят именно внешними связями хозяйства. У него вовсе не эти наивные заботы — как поговорить с Галей, а как — с Петей, и понять, почему у Васи жиклер не продут. Главное у него что? В ы б и т ь. Машины. Запчасти. Удобрения. Районированные семена. Мелиорацию. П р о б и т ь о б ъ е к т. Дорогу. Линию электропередачи. Здание фермы или комплекса. Ему надо иметь двадцать контактов и пятьдесят знакомств. Потому что ему надо изловчиться обойти Сельхозтехнику, не связаться с Сельхозхимией, не дать себя высосать Межколхозстрою, а добыть пять бригад строителей-леваков и не попасться с ними... И «на пробой» у председателя всегда есть либо баран, либо бочка винца, либо что еще... А наше чудовищное производство бумаг! Вам дают задание: через три дня представить данные, как у нас там с кукурузой, с поголовьем коров, с тем, с сем — всего по пятнадцати графам. Хорошо, если ваш главный агроном взял на себя всю эту писанину и не поставит вас под удар...

Т. Костина. Вот это как раз мне понравилось в фильме: Курков показан таким, ка-

ким приходится быть председателю,— пробивным, умеющим, как говорит Ралько, «маневрировать».

Ю. Черниченко. Да, наш Курков — он хотя бы намекает своим поведением в картине на то безбрежное море «верхних дел», в котором захлебывается реальный председатель, тот же белгородский прообраз Куркова. А командировка Ульяши в Москву? Ульяша, по авторскому произволу валяя дурочку, просто подменяла в Москве председателя. На самом же деле — это самая что ни на есть председательская функция.

Нравственна ли она? Прямо на этот вопрос не ответишь. Вот критика писала, что Курков наш — смешанный герой, ибо он, с одной стороны, человек безнравственный.

Ведь он подкупил Лелечку, что-то продал, украл вагон кирпича... Увы, у него не получается быть высоконравственным, то есть делать свое благородное и высокое дело, не будучи в чем-то крайне безнравственным. Сие противоречие реальное. Вот в чем беда.

Почему я сейчас вам об этом говорю? Потому что знаю людей, которым эта реальность сломала голову. И вы должны трезво отдавать себе отчет в сложностях жизни, приступая к работе в сельском хозяйстве. Без розовых очков. Понимать бюрократическую опасность, чтобы противостоять ей и отстаивать свою нравственную позицию. Вы не имеете права быть беспомощной и беззащитной салагой. Только так — в борьбе с препятствиями вы сумеете что-то сделать.

Я хочу сказать еще об одном, принципиальном качестве истинного хозяина на земле.

Помните в фильме корейца, который по контракту выращивает в заброшенном овце-

«Надежда и опора». Рабочий момент. Режиссер В. Кольцов и актриса Н. Шумилова

водческом колхозе лук? Дает гигантский урожай, невообразимый для местного председателя.

Вы поймите меня верно — этот кореец, каким он у нас сделан, не дает никаких оснований считать, что он не любит землю и заботится только о доходе. Я начал с него просто как с повода.

Но у нас появилось сейчас множество людей, которые обзавелись участком земли исключительно ради профита. Они умеют работать и, будем честны, приносят пользу, поскольку снабжают рынок овощами и фруктами, то есть делают то, чего не умеет или не желает делать общественное хозяйство. Помните «дядю Мишу» в красочном исполнении Нонны Мордюковой в фильме Эльдара Рязанова «Вокзал для двоих»? Такому человеку совершенно безразлично, через что зарабатывать деньги,— через лучок, арбузы или помидоры. Поскольку реальный продукт — для него лишь нечто промежуточное в любимом им процессе выколачивания денег. Если бы он мог сеять гривенники, а косить рубли, желтые, бумажные, он занялся бы именно этим. Вот это и есть принцип агробизнеса: промежуточное — неважно.

Работник же сельского хозяйства, хозяин — это человек биологического умножения: посеял полтора центнера, а собрал — пятнадцать. И всегдашний счет у хозяина испокон века был: сам-пят, сам-сем. Так определялась урожайность. И одновременно — экономичность, выгодность. Мы же, к сожалению, такой счет совершенно вывели из употребления. Мы не выясняем, почему у нас при посеве кукурузы семена составляют шестнадцать процентов валового сбора, то есть сам-шест, а в США — два процента, то есть сам-пятьдесят...

Так вот, агроном, хозяин на земле, истинный председатель отличается коренным образом от агробизнесмена тем, что ему важно, сколько умножено, и то, что это умножение натуральное. Вспомним классику. Как это у Пушкина: «Как государство богатеет, и чем живет, и почему не нужно золота ему, когда *простой продукт* имеет».

Вот в чем суть — в простом продукте от земли.

Именно поэтому в земледельце, кем бы он ни был — председателем, бригадиром, механизатором или тетей Машей на свекольной делянке, — живет человек особого эстетического наслаждения. Ему нравится красивое животное, ухоженное поле, полный колос. Нравится! Энгельгардт писал, что хороший работник не тот, кто добросовестно работает, а тот, кто от своей работы получает удовольствие. Этому старому русскому агроному можно верить...

Здесь, как видите, смыкаются экономика, агрономия, эстетика и, конечно же, этика. И какая этика — высшего порядка! Не та, скучная, хотя и добропорядочная, к которой мы себя частенько принуждаем, а основанная на радости труда, на удовольствии, на эстетическом наслаждении. Прекрасная, самопроизвольная, радостная нравственность!..

●

— Вы сделали очень хороший, очень нужный нам, сельским людям, волнующий нас фильм, — сказала **Л. Устинова.** — Я часто бываю в кино. Но почему же так редко увидишь картину про деревню, про нашу жизнь и наши проблемы? А ведь это так важно и интересно. И не только для крестьян. Вот у вас так ярко и привлекательно изображено нынешнее село, что — а вдруг (о таких случаях пишут же газеты!) — кто-нибудь из горожан решит переменить течение жизни, поработать на земле. Хочется, чтобы фильмы не только ставили проблемы сельского хозяйства, но подсказывали какие-то пути их решения. В этом смысле «Надежда и опора» тоже наводит на серьезные размышления. Вы сказали нам, зрителям: вот каким должен быть колхоз, вот каким должен быть председатель, вот вам образец — стремитесь к нему.

К Л. Устиновой присоединилась **Р. Хан:**

— Нас в семье шесть человек, четыре дочки, папа и мама. Мы часто ходим в кино все вместе. И, если картина понравилась, у нас у всех вырывается: сильный фильм! Все. И больше никаких слов не надо. Это как пароль — мы уже знаем, что этим сказано. Сильный — зна-

чит, и красивый, и хорошо поставленный, и — главное — нужный. Его стоило делать и показывать. Вот про «Надежду и опору» я тоже скажу: сильный фильм!

Б. Метальников. А вот скажите, вам все-таки какой фильм интереснее — такой, в котором жизнь показана как она есть или — как она должна быть.

Л. Устинова. Какая есть.

Т. Костина. Такой, какая есть, со всеми трудностями, — это заставляет размышлять, думать, как жить.

О. Христич. Лучше, чтоб такая, какая есть, но еще и пути реализации задач...

Б. Метальников. Значит, такой, какой она должна быть?

О. Христич. Я говорю о путях реализации задач. Вот, например, надо было показать, как из плохого овцеводческого колхоза выросло богатое, налаженное хозяйство. Чтобы мы видели это на конкретных примерах.

Б. Метальников. А разве вы не видели таких фильмов, где из плохого делалось хорошее? Видели. Я сам по молодости лет грешил: писал сценарии для таких фильмов — там показывались конкретно пути от плохого к хорошему. Но это сельскому хозяйству как-то не помогло...

Л. Устинова. Правильно. Но еще хуже показывать хорошее готовым — это уж никак не поможет.

О. Христич. Нужно, чтобы каждый зритель задумался...

Б. Снегур. Чтобы фильм хотя бы разбудоражил...

Б. Метальников. Вот! Это точное слово: разбудоражил!

Виталий Кольцов. Мы получаем сейчас огромную почту. Это естественно. Особенно меня взволновало одно письмо — от товарища Нестеренко из города Кызыла Тувинской автономной республики. Оно во многом перекликается с нашим диспутом. Позволю себе познакомить вас с ним.

«С большим интересом посмотрели ваш фильм «Надежда и опора», и он навел на раздумья. Взволновал ли фильм зрителя? Да, взволновал. Но зритель-то этот преимущественно средних и старших возрастов, а где молодежь? Возможно, потому что в фильме не льется кровь, не стреляют и не убивают, не ищут очередного негодяя, который задает замысловатые, но, в общем-то, шаблонные загадки, или потому что в нем нет приторной обнаженной любви с поцелуями, модного холостяжничества, девиц с длинными сигаретами, деляжничества, рваческа и всего такого пикантно наносного, с которым кино, как говорится, «жизненно»? Что же, фильмы всякие нужны, но мне ближе подобные вашему, где показана действительная боль за нашу землю, за наши дела, за нашу проблему хозяйствования. Можно говорить о сильных сторонах фильма, об остроконфликтных ситуациях, что поставлены с большим мастерством и убедительностью, ощущать удовлетворение, радость от борьбы и побед и спорить о тех немногих фрагментах, что не совсем удачно вписываются в живую ткань фильма и создают неловкость от своего присутствия. Но бесспорна та выигрышная атмосфера правдивости и безыскусственности поступков председателя колхоза, нашего современника, человека талантливого и небезразличного к делам, к земле. Таких фильмов надо снимать больше, показывать их народу, заставлять задумываться над вопросами хозяйственного строительства не умом иждивенца, а умом настоящего хозяина... Бесспорна та истина, высказанная вами: земле нужен хозяин рачительный и крепкий. Но его надо сначала вырастить. Добавлю: растить со школьной скамьи. Растить с любовью, с требованиями сегодняшнего дня. Вас, как известно, волнует тема руководителя на селе, хозяина, так давайте посмотрим на эту проблему раньше, с отроческой поры, с самого зарождения в человеке интересов и создадим фильм для юношества».

Товарищ Нестеренко, автор письма, которого, мне кажется, мы можем считать заочным участником нашего сегодняшнего разговора, обращается в равной мере и к вам, будущим хозяевам на земле, и к нам, кинематографистам, болеющим темой сельской жизни. И его мысль о том, что каждый из нас должен думать над животрепещущими вопросами нашего бытия не умом иждивенца, а умом настоящего хозяи-

на, — мысль прекрасная, высоконравственная мысль.

Р. Хан. Когда я шла смотреть этот фильм, я думала — «Надежда и опора» привлекательное вроде название, о чем это может быть? Посмотрела — и поняла, почему именно нас, студентов, а не готовых специалистов, людей, которым только предстоит осесть на земле, пригласила редакция обсудить вашу картину. Сразу же поняла! Потому что мы и есть надежда и опора. Вот нам, новому поколению сельских хозяев, будущим председателям, надо жить так, как живет герой картины председатель Курков. И вы правы, что нам надо знать подлинную реальность со всех ее сторон, знать не только поэзию, но и прозу того, что нам предстоит. Надо готовиться к нелегкой, но прекрасной жизни, чтобы не было неожиданностей, которые приводят к крушению иллюзий. Иллюзий вообще не должно у нас быть. Должны быть вера, настойчивость, сильный нравственный заряд. Ведь ты наверняка столкнешься с людьми, которым твои принципы работы придутся не по душе. Они будут сопротивляться, отстаивать привычное. Будут у тебя и отчаянные моменты. Но ты обязан будешь их превозмочь, отстоять свои принципы и победить. Ради общей пользы. Ради земли. Это трезвый взгляд на вещи, это осмысленный оптимизм. Если мы хотим бороться за наши принципы, бороться и побеждать, искать и не сдаваться — нам не к лицу самообман!

Меня восхищает позиция Куркова, которую он сформулировал в самый тяжелый для себя момент: из мужиков-то нас не исключат! Я понимаю так: останусь мужиком, останусь человеком — рано или поздно сделаю то, что считаю верным! Вот она, нравственная позиция!

Я родилась во всемирно известном колхозе «Политотдел». У него восемнадцать миллионов годового дохода. Совхоз, где наша семья живет сейчас, имеет в год одиннадцать миллионов. Но я не пойду после академии ни в один из них, и вообще не пойду в богатое, налаженное хозяйство. Ведь все это достигнуто до меня! Я хочу

«Надежда и опора». Курков — Ю. Демич, Фомин — А. Васильев

внести свою собственную лепту в строительство сельской жизни, в подъем земли. Я хочу пойти в бедный учхоз «Мумовское», где мы были на практике, чтобы переменить его судьбу. Знаете, что я скажу? Главное для каждого из нас, кто работает или будет работать в сельском хозяйстве, — совесть. В народе говорят: поступать по совести. Вот высшее нравственное правило. Будем мы все вместе и каждый в отдельности ему следовать — все будет хорошо. Об этом мне с какой-то новой силой подумалось после вашего фильма...

Б. Метальников. А знаете, чтобы сделать хотя бы на двадцать пять процентов то, что хочешь, — надо двести пятьдесят процентов усилий. Вот большой американский автомобиль имеет триста, триста пятьдесят лошадиных сил. Они в обыденности совершенно не нужны. Достаточно сорока, пятидесяти, ну — ста. А в моторе — триста. Но, знаете ли, это вовсе не глупость. Запас мощности делает мотор долговечным. А выпадает вдруг и решительный момент, когда нужен полный газ. Например, чтобы обойти. Так и человек должен иметь в себе ресурсов вдесятеро больше, чем нужно в будни...

Л. Устинова. Я тоже так думаю. Для чего же иначе мы учимся? В Тимирязевке! Мы должны верить в свои силы, тогда от нас будет прок. А такие фильмы, как ваш, хорошие книги помогают накопить в себе резервные триста сил... И не лошадиных — человеческих...

Ю. Черниченко. Так приятно вас слушать!.. Чем молодой человек отличается от пожилого? Тем, что он верит: я приду, и все переменится! Наивность? Нет! Самое дорогое, самое святое убеждение. В такой вашей вере — величайший шанс благих перемен в нашем сельском хозяйстве. Вы обязаны верить, что только вас не хватало этому божьему свету. И не дай нам бог, чтобы вы потеряли эту убежденность!

Продовольственная программа построена на главном принципе: все в агропромышленном комплексе должно мериться конечной продукцией. Это относится к любому трактористу, к каждому колхозу и ко всей стране.

Покуда общенациональный конечный продукт сельского хозяйства нас не удовлетворяет ни по объему, ни по ассортименту. Именно поэтому, собственно, явилась нужда в Продовольственной программе — документе стратегического характера. Вы, молодые аграрии, получаете трудное наследство, но вместе с тем великолепные перспективы.

Вы учитесь в замечательном вузе. Петровской академии принадлежит заслуга в том, что Россия в свое время стала мировой житницей. Хотя агроном был редкостью в деревне. От вас, нового поколения агрономов, зооинженеров, экономистов, в огромной степени зависит, чтобы родина стала в изобилии производить все сельскохозяйственные продукты. Чтобы наша страна, полностью обеспечивая себя, стала и мировым поставщиком не только хлопчатника, не только зерна, но и картофеля в переработанном виде, а может быть, — и мяса. Для этого все у нас есть. И в этом великая цель вашей жизни. Великая профессиональная, гражданская, нравственная миссия вашего поколения.

Ведь пелось в старой песне: «Мы молодые хозяева земли».

Т. Костина. А мне кажется, там пелось: страны.

Ю. Черниченко. Разве? Ну, все равно: хозяева земли — они и есть хозяева страны!

Кинорецензия: проблемы и задачи

Фрида Маркова

Право на «зеленую улицу»

В газете «Вечерний Кишинев» 12 января нынешнего года опубликована большая статья под названием «Дисциплина — основа успеха». Это развернутый отчет об открытом партийном собрании, в котором участвовали коммунисты и беспартийные локомотивного депо, работники управления Молдавской железной дороги, транспортной прокуратуры, управления «Молдинформкино» и Госкомитета по кинематографии МССР. В качестве докладчика выступил... фильм. Да, да! Фильм «Остановился поезд».

Прения на этом собрании по серьезности поднятых вопросов, по деловитости предложений, по накалу страстей и нелицеприятности критики были интересными и содержательными. А в постановлении собрания записано: «Просмотрев и обсудив новый художественный фильм «Остановился поезд» в свете повестки дня: «Задачи партийной организации локомотивного депо по дальнейшему совершенствованию стиля партийного руководства идейно-воспитательным процессом, направленным на повышение чувства ответственности за порученное дело, укрепление безопасности движения поездов», партийное собрание отмечает...» И далее: «Парткому и руководству депо принять конкретные меры по усилению борьбы с нарушителями трудовой дисциплины, усилить контроль за качеством ремонта и обслуживания дизель-поездов и тепловозов, шире применять меры морального и материального воздействия к работникам, нарушающим исполнительскую дисциплину».

Подобной «обратной связи» искусства с жизнью можно только позавидовать. Не так уж часто фильм задевает зрителя за живое, вызывает горячий отклик зала, споры, стремление сопоставить увиденное на экране с тем, что волнует и будоражит совесть.

Авторов фильма «Остановился поезд» сценариста А. Миндадзе и режиссера В. Абдрашитова всегда отличало пристальное внимание к проблемам нашей повседневности, к нравственному самочувствию современника, подлинная гражданственность их позиции постоянно присутствует в оценке событий и поступков героев. Гражданственность без риторики и перста указующего, продиктованная обостренным социальным чутьем серьезных художников.

Именно это выделяет их последний фильм, заставляет говорить о нем как о явлении искусства и одновременно как о явлении нашей общественной жизни.

И все-таки... Картина, по всем признакам имеющая право на «зеленую улицу», вроде бы и получила ее, да улица оказалась обидно коротка и немноголюдна. Фильм «Остановился поезд» не стал фаворитом проката, уступая статистические лавры картинам, порой не выдерживающим сравнения с ним по своим идейно-художественным достоинствам.

В чем же причина такого положения?

Обратимся к одной из них. Посмотрим, как работали те каналы, по которым течет обычно информация о новом фильме, где рождается его репутация, откуда она растекается половодьем или, блеснув на короткий срок, «уходит в песок», и фильм, всеми забытый, оседает в хранилищах кинопроката. Не станем на этот раз предъявлять претензии организациям, занятым рекламированием кинопроизведений, впрямую, заметим лишь, что они в данном

случае отнюдь не переусердствовали в создании вокруг фильма «Остановился поезд» зоны повышенного внимания. Обратимся к прессе, в частности к периодической печати, чья роль в формировании общественного мнения о новинке экрана должна быть велика. Ведь печать призвана помогать миллионам читателей (потенциальных зрителей) не только узнать о вышедшем фильме, его сюжете и проблематике, но и разобраться в художественных особенностях, достоинствах и недостатках ленты, способствовать ее продвижению на экраны, выполнению эстетических и социальных функций.

В постановлении ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» не случайно рекомендуется «активнее поддерживать художественные поиски в сфере социально значимой проблематики», и это, разумеется, нужно относить не только к литературным произведениям, но и к искусству в в целом.

Роль нашей критики характеризует в своей статье «Диктует жизнь» («Правда», 23 февраля 1983 года) Ю. Суровцев, который пишет, в частности, о том, что «душа критики более зримо и «реактивно» проявляется в виде журнальных и газетных публикаций; именно в них слышен голос критики, выступающей глашатаем интересов общества в мире искусства и одновременно глашатаем интересов искусства среди публики, в мире общественного сознания».

Фильм «Остановился поезд» безусловно дает богатый материал для проблемного критического анализа.

В какой же мере пресса, наша кинокритика были в этом случае «реактивны»?

Как они справились с задачами отражения и формирования общественного мнения?

В первую очередь судить об этом можно по такому фактору, как оперативность, своевременность печатных выступлений: ведь совершенно очевидно, что при самом серьезном и вдумчивом анализе новинки экрана мнение рецензента останется в большей степени гласом вопиющего в пустыне, если прозвучит, скажем, через месяц после выхода картины, когда основной контингент зрителей уже пошел (или не пошел) ее смотреть, а тот, кто отстал, может теперь лишь «ловить» фильм в немногих кинотеатрах.

Возьмем прессу центральную, столичную; в Москве картина широко шла на экранах в первую неделю сентября прошлого года. Своевременно опубликовали рецензии на фильм «Остановился поезд» газеты «Советская культура» (6 августа), «Советская Россия» (13 августа), «Правда» (6 сентября), «Московская правда» (8 сентября), «Московский комсомолец» (2 сентября), «Труд» и «Комсомольская правда» (12 сентября), «Вечерняя Москва» (14 сентября), журналы «Советский экран» (№ 17) и «Спутник кинозрителя» (№ 9). Эти выступления отличались, как правило, профессионализмом и публицистической остротой. Особое внимание уделили рецензенты социальному значению нового фильма, подчеркнув при этом глубину затронутых в нем этических проблем. Думается, эти статьи и рецензии сделали свое полезное дело, своевременно дав читателям «информацию к размышлению». Но, к сожалению, примеры досадного отставания, а соответственно и пропагандистских потерь тоже есть. «Литературная газета» выступила со статьей о фильме «Остановился поезд» 13 октября, а «Гудок» (напомним, что материал фильма для железнодорожников представляет особый, специфический интерес) откликнулся рецензией лишь 21 ноября. Ясно, что какими бы профессиональными качествами ни обладали эти запоздалые попытки воздействия на общественное мнение, их эффект ослаблен, и горячая злободневность критики уступает место рассудочной созерцательности «по следам» фильма.

Наряду с оперативностью критики большую роль играет и такой фактор, как массовость пропаганды. Много ли было в печати выступлений по фильму А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Остановился поезд»?

Как ни странно, здесь едва набирается десятка два статей, причем львиная доля приходится на публикации московские.

Уже само количество выступлений печати

(более чем скромное!) показывает, как мало внимания уделяет печать пропаганде тех «художественных поисков в сфере социально значимой проблематики», о которых говорится в постановлении ЦК КПСС. И случай этот дает очень серьезный повод задуматься над всей организацией нашей «службы кинокритики», которая нередко функционирует по раз и навсегда утвердившимся и, очевидно, в чем-то устаревшим канонам или складывается стихийно, подчиняясь чьему-то личному вкусу, субъективным пристрастиям.

А между тем, чтобы стать подлинной трибуной общественного мнения, кинокритика должна быть не только профессиональной и авторитетной, но и популярной, признанной самыми широкими слоями читателей, привычной для них составной частью повседневного чтения, как стала, скажем, для огромного числа людей газетная «колонка комментатора», дающая оперативную информацию по вопросам международной жизни и, несомненно, играющая большую роль в формировании общественного мнения.

Нет, однако, в наших периодических изданиях подобных постоянно действующих колонок, разделов, рубрик, где читатель мог бы рассчитывать на оперативную и квалифицированную информацию о событиях киноискусства. А уж о том, чтобы комментарий этот поручался одному и тому же уважаемому и авторитетному автору (опять же обратимся к практике постоянных обозревателей по международной тематике, регулярно выступающих в «своей» газете), можно только мечтать.

Традиция эта, возвращающая нас к журналистике предвоенных времен, думается, вполне заслуживает реабилитации.

Тем более что она вовсе не исключает других публикаций и полемики, приглашающих к обсуждению вопросов киноискусства и зрителей.

Кстати, о полемике.

Фильм «Остановился поезд» вызвал вполне единодушно положительную оценку прессы. А между тем кинозалы, где демонстрировался фильм, нередко пустовали, и это свидетельствует о том, что неоспоримые достоинства картины не были оценены массовым зрителем. Привычное объяснение подобных случаев — эстетическая неподготовленность аудитории. Но исчерпывающе ли оно? Не логично ли предположить, что какой-то просчет по части установления связи со зрителем в фильме все же имеется?

Разве не дело критики серьезно разобраться в этом вопросе?

Думается, больше всего читатель ценит в критике не проповедника, а полемиста, с которым можно и согласиться, и поспорить. Но именно такого полемического духа не хватает, как правило, нашим публикациям. Только газета «Советская Россия» позволила себе такой шаг «не в ногу», не побоялась высказать субъективное мнение автора. В статье С. Шумакова «Столкновение» говорится: «...произошло то, чего, вероятно, сами авторы менее всего ждали. В благородном стремлении высказываться просто, ясно и только по существу им подчас изменяет чувство меры. Жесткие ограничения, в которые они себя поставили, обрекли картину на рассудочное восприятие. Можно понять и в чем-то даже оправдать путь, избранный авторами. Труднее это сделать в зрительном зале, когда чувствуешь, как неотвратимо картина теряет свой воздух, оставляя нас один на один с умной, выстраданной, но все же... схемой. Поэтому-то острейшая, драматичная в своей основе идейная полемика Ермакова и Малинина подчас воспринимается как легковесное и капризное соперничество двух командировочных, мечтающих разместиться в одноместных номерах провинциальной гостиницы».

Не станем утверждать, что все претензии автора к фильму справедливы. Однако заслуживает внимания само стремление анализировать фильм с разных точек зрения, в том числе и с точки зрения зрительного зала, отношение которого, по-видимому, чем-то насторожило критика. Раз есть часть зрителей, которых картина разочаровала, значит, не могли, не должны были не заметить этого и авторы рецензий, которым следовало бы поделиться с читателями своими суждениями, пусть даже

не бесспорными. Вот тогда, вероятно, вокруг картины возникла бы атмосфера настоящей заинтересованности, куда более плодотворная, чем та, что создается безоговорочным и единогласным одобрением.

Жаль также, что на страницах газет и журналов на этот раз не публиковались отзывы читателей — а ведь к этой самой демократической форме дискуссии пресса часто и с успехом обращается.

И еще одно соображение.

Читая рецензии на фильм «Остановился поезд», невольно обращаешь внимание на своеобразный академизм и строгость авторской интонации. Интеллект пишущего, как правило, находит в них куда более полное выражение, чем эмоция, публицистическая страстность. Только немногие статьи окрашены таким горячим и заразительным чувством, как, например, рецензия в газете «Вечерний Ленинград» «Человек на месте происшествия», написанная Т. Москвиной: «Держит фильм, не отпускает — и так повернет дело, и иначе, и ложатся четкие эпизоды на чаши весов. Ничего лишнего. Никаких вялых, ненужных подробностей. Любой персонаж запоминается... Идет следователь, из страшноватого сделавшись страшным — от сжатых зубов, от каменного одиночества. Смотрят на него люди. Усталые, осунувшиеся, встревоженные лица, растерянные лица, равнодушные лица. Следователь идет».

Убежденно и пристрастно говорит о работе Олега Борисова и М. Рубина, автор рецензии «Трагедия или подвиг» в газете «Советская Сибирь»: «Актер неторопливо и последователен до конца. Узнавание его героя — процесс поистине увлекательный».

Процесс увлекательный... Очень существенное замечание, потому что в этой ленте действительно увлекателен процесс узнавания героя и еще более — процесс поиска истины, составляющий пафос фильма. Вовлечение в этот поиск как можно более широкого круга зрителей как раз и приводит к тому нравственному результату, который столь ярко проявился в обсуждении фильма на партийном собрании в Молдавии.

Прокатная судьба картины «Остановился поезд» поучительна. Она красноречиво подтверждает ту истину, что за картину, вносящую художественный вклад в сферу социально значимой проблематики, стóит и повоевать с возможной зрительской консервативностью, с тягой некоторой части аудитории к бездумной, развлекательной, «легкой» кинопродукции, создающей иллюзию полного благополучия и, уж во всяком случае, не ставящей перед собой цель активизировать нашу совесть и гражданское самосознание.

Не грех, думается мне, и самим авторам фильмов занимать в этом смысле более активную, не боюсь сказать, более наступательную позицию. Пусть бы почаще выступали они в рабочих и студенческих аудиториях, в киноклубах. Пусть бы публично, в печати высказывали свои претензии к органам кинопроката и кинофикации, если эти последние плохо, неумело, формально работают с фильмом. Пусть бы, наконец, подумали о новых, интересных формах пропаганды фильма, способных заинтересовать зрителей и включить их в полемику по вопросам, которые картина затронула.

Тут я уже предвижу скептическую улыбку на устах некоторых читателей. Дескать, если фильм хороший, то никаких специальных мер и не требуется: в кинотеатрах очень скоро выстроятся очереди, и агитация не нужна — все сделает так называемая устная реклама.

Неправда!

Вспомним, что даже такая прекрасная картина, как «Баллада о солдате», едва не провалилась поначалу в прокате из-за того, что неумело был организован ее показ в кинотеатрах.

Что же касается фильма «Остановился поезд», то можно с уверенностью сказать: еще не поздно довести его до значительно большей, чем теперь, зрительской аудитории. Ведь мы в данном случае имеем дело не с однодневкой, а если так, то общественный потенциал фильма со временем не только не снижается, но становится значительней.

Разборы и размышления

Андрей Плахов

Когда нам интересно

В титрах фильма читаем: Кирилл Лавров, Людмила Гурченко, Владимир Гостюхин, Юрий Демич, Игорь Дмитриев... Но не эти, хотя и столь популярные, актерские имена определяют наш интерес к картине. Нет в ней ни захватывающих детективных ходов, ни леденящих душу событий, ни мелодраматических поворотов. Нет как таковой «личной жизни», что для нынешнего кинематографа совсем уж странно и непривычно. А интерес есть, и он нарастает по мере движения фильма к финалу.

Движение это неторопливо. Оно начинается с медленного наплыва камеры на интерьер рабочего кабинета, в глубине которого стол, а за столом сидит начальник управления Красногорской железной дороги товарищ Уржумов. Да, вот так официально — «товарищ такой-то» или в крайнем случае по имени-отчеству хочется обозначить персонажей картины «Магистраль». Начиная с названия, со вступительного титра, сообщающего, что протяженность железных дорог СССР составляет 144 000 километров, и кончая изобразительной «кабинетно-деловой» эстетикой, фильм сопротивляется принятым везде и повсюду приемам «утепления», «очеловечивания» деловых коллизий. Сопротивляется программно, нисколько не сообразуясь с общепринятым понятием художественной образности и характерной многомерности.

Возьмем того же Уржумова. По ходу фильма он отдает распоряжения своим подчиненным, отчитывает виновных в разного рода неполадках, сам оправдывается перед вышестоящими органами — обкомом, министерством... Но все это почти без участия эмоций, скупо и деловито, подавляя своей, как правило, убеждающей логикой.

Конечно, это не значит, что режиссер Виктор Трегубович, обычно пользующийся традиционными приемами актерской характеристики, на сей раз полностью отказался от них. Стиль фильма лишь внешне маскируется под документальный, а по существу во многом ему противоположен. Документалист, если он мастер своего дела, стремится ведь не просто адекватно отразить жизнь, но выявить ее глубинный драматизм, обнажить болевые точки и эмоциональные пики. В данном же случае постановщик намеренно «укрощает» темперамент такого актера, как Кирилл Лавров, побуждает его вести себя подобно документальному герою в обыденной для него производственной ситуации. «Протокольность», с какой ведется повествование, вполне возможно, казалась бы недостатком, казенным штампом в документальной ленте. Здесь же она производит двойственное впечатление. В случае с Уржумовым — во многом оказывается уместной: именно потому, что мы сразу опознаем Лаврова и, может, даже подсознательно ожидаем от него несколько театрального пафоса. Режиссер с пользой для дела «развернул» артиста в иную сторону. Из чего, впрочем, не следует, что он вовсе не использовал глубинных качеств исполнителя, особенностей его фактуры и внутренней типажности. И все же фигуру Уржумова характеризует прежде всего документальная узнаваемость; что касается его личностной значительности, экран на нее лишь намекает.

Подобные аберрации происходят и с некоторыми другими занятыми в картине артистами — их исполнительская манера, обычно ориентированная на психологизм, здесь переведена в регистр публицистической драмы, «нивелирована» и вступает в довольно-таки противоречивые отношения с индивидуальностью каждого.

«МАГИСТРАЛЬ» (по мотивам повести В. Барабашова «Жаркие перегоны»)
Сценарий и постановка В. Трегубовича. Оператор Э. Розовский. Художник А. Рудяков. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Н. Левитина. «Ленфильм», 1982.

●

Что же за жанр такой — художественно-публицистическая драма? Принадлежит ли его открытие Трегубовичу? Отчасти и ему, особенно если вспомнить более раннюю работу режиссера «Обратная связь» по сценарию А. Гельмана. Правда, ей предшествовала «Премия», открытая для кино С. Микаэляном и признанная непревзойденным пока образцом производственной драмы. И все же гельмановский подход более театрален, а значит — полнее выведен на человеческую индивидуальность, пусть и увиденную сквозь призму служебных коллизий.

Чисто кинематографический жанровый гибрид явился нам в другом фильме, тоже избравшем в качестве арены страстей железную дорогу. Это картина В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Остановился поезд». Более всего она напоминала документальный фильм-исследование, точнее даже — расследование обстоятельств одной аварии, унесшей человеческую жизнь. Такому углу зрения соответствовали и зоркость кинокамеры, внимательной к характерным деталям провинциального быта, и введение в число персонажей журналиста, случайного свидетеля катастрофы. Публицистика здесь явственно определяла остальные компоненты фильма, но вдруг на каком-то этапе уступала свои позиции — сквозь нее начинало проглядывать художественное обобщение. Именно художественное, основанное на многослойности, диалогичности подлинно художественного текста, а в данном конкретном случае — на объемности характеров, сыгранных О. Борисовым и А. Солоницыным. Вроде бы картина с такой же решительностью, как и «Магистраль», отсекала частные

«Магистраль».
Санька — П. Семенихин,
Шилов — И. Агафонов

сюжетные линии, брала человека как прямую функцию социальных отношений. При сем, однако, она трактовала социальное как глубоко внедрившееся в личность того или иного персонажа и потому неповторимо окрашенное.

Ничего подобного нет в новом фильме Трегубовича — и в этом смысле он действительно нов. Режиссер берет универсальных актеров из БДТ, приглашает «синтетическую актрису» Л. Гурченко,— но вовсе не делает на них ставку, четко локализуя их актерскую задачу двумя-тремя, зачастую и одним выходом, лишь бы дать понять место, занимаемое персонажем в сложном механизме функционирования железной дороги. Ведь именно она, Магистраль, становится главным, единственным действующим лицом картины, дышащим и пульсирующим, напряженно замирающим перед трагической кульминацией и с трудом расслабляющимся после нее.

Если искать аналогий, нетрудно увидеть их в крепнущем нынче ответвлении производственного романа, ставящем в центр внимания знакомый всем социально-экономический организм. Это может быть аэропорт, таксопарк, универмаг, универсам. Может быть крупная больница (она-то и стала героиней одного из популярнейших чехословацких телесериалов).

Одним словом, сфера обслуживания интересует нас не только в момент непосредственного соприкосновения — независимо от того, хорошо или плохо она работает, в нас закрепляется к ней какой-то остаточный интерес.

В этом интересе нет ничего экзотического, чем так часто привлекает непосвященных мир кино, спорта или ядерной физики. В конце концов, заинтересоваться движением поездов, на которых ездит каждый, гораздо естественнее, чем, скажем, расписанием космических спутников.

Стоит, пожалуй, вспомнить еще и о том, что поезд как объект и как место действия обладает дополнительной притягательностью для кинокамеры. Есть что-то неуловимо кинематографическое в длинных коридорах и разделенных перегородками купе, в каждом из которых снята с привычного фундамента, поставлена на колеса своя особая жизнь. Недаром множество знаменитых сцен мирового кино разыгрывается именно в поездах.

При этом вовсе не обязательно поджигать поезд, как сделал это А. Малюков в фильме «34-й скорый». Зрелище полыхающего состава, бесспорно, эффектно, но ему все равно не затмить земных, водных и космических кинокатастроф, оплаченных совсем другими бюджетами. Поезд — видится в нем сегодня что-то домашнее, чуть-чуть даже старомодное, едва ли не ностальгическое. И не хочется, чтобы он превращался на экране в огнедышащее чудовище, пожирающее крошечных безликих человечков.

Но, увы, аварии на железной дороге пока еще случаются, а вместе с ними напоминает о себе и ряд других серьезнейших проблем. Режиссер В. Трегубович предлагает вглядеться в эти проблемы спокойно, трезво и пристально. И это взгляд очень даже современный, как бы «патриархально» мы ни воспринимали железнодорожный способ сообщения на фоне сверхскоростных лайнеров.

Значительность замысла Трегубовича в том и состоит, что он «исключает исключительное», извлекает «эффект не из эффектного». Что греха таить, когда наша производственная драма ощутимо забуксовала, мы попали под соблазн чисто внешнего форсирования повседневных коллизий, полагая, что драматизм будней все же нагляднее выражается в их экстремальных пиках. Вступила в действие и забота о прямом попадании в «десятку» зрительских эмоций — именно тогда показалось, что сюжетное обострение производственной драмы на пользу и самой драме, и зрителю. На самом деле новые жанровые ответвления — будь они основаны на усилении приключенческого или мелодраматического элемента — все же явились уходом в сторону от той, пусть несколько аскетичной «драмы идей», которая могла разыграться на заседании парткома или цеховой оперативке.

Фильм Трегубовича погружает нас в повседневность, где даже крушение поезда выглядит вполне прозаично, не говоря о прочих

моментах жизни Магистрали. Конечно, по сравнению с «жанровым» кинематографом, здесь куда меньше оснований для массового успеха. Успех носит в данном случае другой характер, он важен потому, что достигнут в исходном русле серьезного публицистического исследования, что гораздо труднее. Мог ли этот успех быть бóльшим? Наверное. Как всякое примечательное в своем роде явление, «Магистраль» вобрала в себя не только преимущества, но и сложности, противоречия избранного авторами подхода.

●

По мере того как фильм развивается, он, кажется, все дальше уводит от конкретно-человеческих проявлений. Поведение буквально всех персонажей завязано в тугой узел производственной (в данном случае — аварийной) ситуации. И очень трудно сказать, кто же этот узел — в реальности и в драматургии ленты — завязал.

На «низшем» уровне все более или менее в порядке. Авторы не следуют по знакомому пути, на котором всегда оказывается «виноват стрелочник». Напротив, обслуживающий персонал «тройки» — поезда № 3, за судьбой которого нам придется подробно проследить, заслуживает всяческого уважения. Опытный кадровый машинист, его внимательный и преданный помощник — едва появившись, они убеждают в своей надежности. И действительно, делают все возможное, дабы предотвратить последствия беспорядка на Магистрали. Возможное. Ибо это тот случай, когда уповать на подвиг (популярная когда-то формула: «сделать все возможное и невозможное») означает оправдывать бесхозяйственность. Вместо четкого управления и дисциплины — ставить во главу угла неизбежность экстремальных ситуаций.

Впрочем, порочность подобной практики уже получила свое осуждение в ряде производственных фильмов, не говоря о газетной публицистике. И авторы здесь не задерживаются, лишь намечая контур возможного конфликта. Самым страшным оказывается то, что в результате аварии «тройки» гибнет помощник машиниста Саня Ткаченко — прекрасный парень, которому жить да жить. Но бесхозяйственность не выбирает, кого взять в качестве жертвы.

Линия эта сюжетно переплетена с иной, по замыслу отчасти лирической. Дело в том, что Саня встречается во время рейса с проводницей Людмилой — наивной девчушкой, новичком в своем деле. Их крепнущая симпатия описана общо и приблизительно, чувствуется, что она — немного из другого фильма. Напротив, метания Людмилы из-за безбилетного пассажира, которого «пригрела» ее напарница, вполне вписываются в экранную композицию, несмотря на их кажущуюся нарочитость. Потому что они — из той же знакомой области железнодорожного сервиса, где, быть может, идеальность, подобная Людмилиной, и не вспоминается, но вот привычно-хамские повадки напарницы более чем знакомы.

В конечном счете речь идет о том, с чем спорить трудно. В такой системе, как железная дорога, не должен «барахлить» ни один винтик. Ведь если даже провоз за взятку одного безбилетника не приведет к непоправимому, все равно он скажется на общей атмосфере работы, повлияет на наше отношение к железнодорожному персоналу, на наше самочувствие и настроение. Принцип всеобщей взаимосвязи большого с малым, важного с второстепенным здесь, как нигде, существен.

Правда, иной раз кажется, что авторы фильма уж слишком увлечены колоритными подробностями, из общей событийной канвы слегка выпадающими. Но каким другим путем можно было внести в столь рационально выстроенный сюжет хоть немного воздуха... Так или иначе, фигуры «зайца» (С. Проханов) и особенно «двойника» (И. Дмитриев) позволяют отдохнуть глазу и слуху от бесчисленных служебных перипетий, от диалогов, где все словесное пространство занимают цистерны, вагоны, платформы и контактные провода.

«Двойник» — пассажир с билетом, оказавшийся без места — всю дорогу терроризирует юную проводницу, поездное начальство, беспрерывно «качает права». Он бы так и остался проходной нелепой фигурой, если бы не его реакция на свершившуюся драму. «Ну раз-

«Магистраль». Уржумов — К. Лавров

ве так грузят раненых?» — с упреком говорит он санитарам, выносящим Саню с места аварии. И мы понимаем, что человек этот, так уставший от безалаберной нашей повседневности, хорошо знаком и с другими, скорее всего фронтовыми, ситуациями, где высшая собранность была непреложным законом. Тем самым расширяется художественный и человеческий объем фильма. К сожалению, правда, опять-таки лишь намеком, не затрагивая самой жестко скрепленной драматургической конструкции.

●

Как таковой конфликт завязывается в картине не сразу. Вернее, он уже существует, дает о себе знать очередным ночным ЧП, недовольным утренним звонком заместителя министра, а на «нижнем» уровне — озабоченностью опытного диспетчера Бойчука, который, едва выйдя на смену, думает о том, как попасть к начальству «по личному вопросу».

Но некоторую странность, необычность происходящего мы начинаем ощущать, пожалуй, лишь в коротком эпизоде с участием Людмилы Гурченко. Может быть, режиссеру затем и понадобилось эксцентрическое обаяние этой актрисы, чтобы слегка вывести движение событий из-под гнета обыденности. Героиня эпизода — явно из породы «деловых женщин», которыми кишит нынче экран. Когда-то она сыграла у того же Трегубовича в «Старых стенах» одну из этапных своих ролей. Та героиня — директор текстильной фабрики — порой ощущала собственный деловой напор как некую женскую ущербность. В новой роли Гурченко мы встречаемся с женщиной, с подобным комплексом незнакомой. Эта — из «слишком деловых». Представляет нефтеперерабатывающий завод, а на железную дорогу приехала в качестве «толкача» — выбить цистерны под конец квартала. За несколько минут пребывания в кабинете у Желнина, заместителя начальника дороги, она устраивает целый спектакль. Что только не пускается в ход... Здесь и коробка конфет для секретарши, и вмешательство в чужой телефонный разговор, и мобилизованное женское обаяние, и просьбы, и слезы, почти истерика...

Да, оказывается, деловая женщина умеет и заплакать ради пользы дела, ради товарищей, у которых горит квартальная премия. Умеет и элегантно предложить взятку — это всего лишь «подарок ко дню рождения», и не подкопаешься, ведь Желнин в запарке сам забыл про собственный праздник, а заботливая гостья помнит, чем купить свою клиентуру. И, право же, только нежеланием авторов ускорять движение событий объясняется то, что Гвоздева (так зовут необычного «толкача») получает отказ. Ибо Желнин — не боец, и это проявится очень и очень скоро.

Не знаем, куда еще пошла после обидной осечки Гвоздева, кому томно, «по-женски» заглянула в глаза, где сработала на грубом материальном расчете, но цистерны для перерабатывающего были даны! И дал их не кто иной, как Желнин, получив соответствующую инструкцию (облеченную, заметим, в форму просьбы) из обкома.

Да что мы, казалось бы, прикипели к этим цистернам! В конце концов они нужны для дела, и не сегодня, так через два дня их все равно пришлось бы дать. Суть, однако, в том, что Гвоздева — персонаж нарицательный, таких, как она (разве что не столь элегантно-изобретательных), легион. И вскоре мы убедимся в этом, попав на совет директоров, где каждое предприятие выдвинет свои аргументы и требования, причем везде будут фигурировать слова: «план», «необходимость», «первоочередной».

Совет начнется с дружного наступления на Уржумова директоров местных заводов. Поначалу все это будет сильно напоминать судилище, где есть и обвиняемые, и уверенные свидетели, и только один адвокат. Вырисовывается и «картина преступления». Железная дорога не справляется с вывозом готовой продукции. Не вовремя завозит сырье. Стал нормой срыв подачи вагонов. Приводится и мнение рабочих: «Для чего мы стараемся, соревнуемся друг с другом — чтобы склады забивать?» И на любые попытки оправдания, документально подтвержденные, но набившие всем оскомину «объективные причины» слышится дружное негодование: «Где на вас искать управу, товарищ Уржумов?!» Действительно, где?

И вот здесь-то, когда чуть непривычно для этого фильма седовласые директора демонстрируют взрыв эмоций — именно здесь выигрышным оказывается спокойно-деловой стиль Уржумова, который без всякой демагогии парирует выпады своих оппонентов. И картина все меньше напоминает юридическую процедуру с эффектным поворотом судьбы в пользу обвиняемого. Все больше — серьезный разговор, где не ищут «козла отпущения», а каждый стремится выработать свою меру коллективной ответственности.

Оказывается, одно предприятие задержало полученные вагоны, другое вернуло их с оставленным грузом, третье не поставило вовремя нужные материалы. Главное же — не справляется Магистраль с возросшими объемами продукции, задыхается от недостатка запасных путей, от низкой пропускной способности. Ей, Магистрали, нужна действенная и постоянная помощь, необходимо техническое перевооружение, перспективное строительство. И если уж на суде обвиняемому дается последнее слово, Уржумов пользуется им афористично и по делу: «Пора, наконец, понять, товарищи, что железная дорога нужна всем!»

И опять-таки возникает вопрос: почему нам интересно? В ходе совета директоров, занимающего две части фильма, четко заявлены позиции, но скрыты стоящие за ними судьбы и характеры, вряд ли можно говорить о полноте индивидуальных мотивировок. Перед нами отнюдь не случай классически разработанной драматургии «закрытого действия», памятной хотя бы по фильму «Двенадцать разгневанных мужчин». Повесть В. Барабашова «Жаркие перегоны», положенная в основу сценария В. Трегубовича, дает скорее публицистическую канву, на которую и нанизывается режиссером киноповествование.

Если оно нам не скучно, не безразлично, истоки этого, видно, и следует искать в резюмирующей фразе Уржумова: «Железная дорога нужна всем». Каждый мог стать пассажиром «тройки», следующей маршрутом

Красноярск — Москва. Каждый рисковал оказаться «двойником», а то и «зайцем» — чего не случается в жизни! И каждый вслед за машинистом Шиловым, «без вины виноватым» в случившейся у станции Санга аварии, мог бы воскликнуть — с меньшим основанием, но столь же искренне: «Вот вам и скорость, товарищ министр!»

Ведь нефтяные цистерны, которые «протолкнули» по указанию ответственного обкомовского работника, и стали «каплей», переполнившей чреватую аварией ситуацию на Магистрали. Многократно задержанный, а потом вынужденный бесшабашно нагонять скорость третий поезд врезался в хвост грузового состава, «почему-то» оказавшегося на пути. Когда об этом происшествии докладывают Уржумову, он протестует: «Слово «почему-то» я просил бы в моем кабинете не употреблять! Это непрофессионально!» Если бы железная дорога всегда и без исключения работала профессионально, не было бы источника нашего интереса к фильму. Вернее, этот источник следовало бы искать в другой сфере, преимущественно в сфере эстетической. В частности, и Саню Ткаченко с его мечтой стать машинистом, с его робкой влюбленностью в Людмилу мы бы захотели узнать поближе, поглубже. Но это — для другой картины. В данном случае мы, конечно, сопереживаем его так нелепо оборвавшейся судьбе. Однако фильм привлекает внимание прежде всего истоком общего неблагополучия в сфере, где сбой большого производственного организма зачастую происходит от наложения мелких нарушений, человеческих поблажек, уступок самому себе. Непростительных даже в том случае, если ходатай наделен внешностью Людмилы Гурченко.

●

Не будет праздным каламбуром отметить, что фильм «Магистраль» лежит на магистральном направлении нашего кинематографа, и в частности работы киностудии «Ленфильм». Нелишне напомнить также, что именно здесь, на «Ленфильме», во многом сформировался облик производственной драмы 70-х годов — прежде всего благодаря картинам «Премия», «Старые стены», «Обратная связь». Но нельзя умолчать и об издержках этого направления. Они отчасти давали о себе знать и в картинах-лидерах, но с особой рельефностью проявились в работах эпигонских, не одухотворенных мыслью и страстью, таких, например, как «Комиссия по расследованию». В ней остро ощущалась нехватка естественной жизненной атмосферы — холодноватые интерьеры кабинетов, лабораторий, цехов, бесстрастные диалоги и полное отсутствие того, что принято называть «лица необщим выраженьем».

В сущности, это выхолащивание живого человеческого начала отнюдь не безобидно, оно во многом и привело к кризису производственной драмы. Оно было тем более удивительно на студии, где многие годы крепла совсем другая традиция, связанная с углубленным психологизмом, лирической медитацией, вниманием к конкретным человеческим судьбам.

Фильмы Трегубовича, разнообразные по тематике, как бы балансируют между двумя этими полюсами. «Магистраль» — не исключение; в ней, при явно выраженной «деловой» доминанте, присутствуют и другие пласты. Может быть, не совсем органичные для общего стиля картины. Но, если вглядеться, дающие ей немало.

В описанной выше сцене совета директоров обращает на себя внимание фигура Колобова — заведующего отделом транспорта в обкоме партии. Поначалу он представляется наиболее объективным участником завязавшейся баталии. Но вот неожиданно всплывает вопрос с пресловутыми нефтяными цистернами. И оказывается, не кто иной, как Колобов, лично ходатайствовал о продвижении цистерн в ущерб пассажирскому поезду и, стало быть, явился косвенным виновником аварии со смертельным исходом. Разумеется, ситуация была значительно сложнее, в ней намешалось слишком много обстоятельств. И все же немало говорит зрителю изменившееся лицо Колобова при этом известии (Юрий Демич снайперски передает и растерянность ге-

«Магистраль».
Бойчук — В. Гостюхин

роя, и попытку во что бы то ни стало сохранить «реноме»). Пожалуй, именно такие моменты — напряженно психологические и как бы изнутри взрывающие лапидарно-деловой стиль картины, как раз и становятся откровениями. Через них мы особенно отчетливо осознаем, что многие, очень многие несут ответственность за неблагополучие на Магистрали.

И сакраментальную фразу машиниста «Вот вам и скорость, товарищ министр!» следует понимать не только как поговорку или метафору.

●

Вообще говоря, на этом рецензию можно было бы закончить. И оставшаяся за пределами разбора одна-единственная сюжетная линия ничего не добавила бы к общему итогу картины. Да, вышедший на смену диспетчер Бойчук был чем-то не на шутку озабочен. Да, он пытался отвлечься, углубиться в работу, но непрестанные звонки сварливой жены вновь возвращали его к мрачным мыслям.

Мысли были о квартире. О той самой опостылевшей однокомнатной, где уже невозможно было помещаться вчетвером. И о новой, светлой и просторной, которая по всем законам была ему положена, но в очереди на которую его уже не первый раз бесстыдно отодвигали.

Диспетчер Бойчук, двадцать лет безропотно отдавший железной дороге, готов был мириться и ждать еще. Но жена ждать не хотела. Она звонила мужу на работу и кричала, что ей нет дела до падающих опор и сталкивающихся поездов, что ее волнуют собственные дети. И гнала мужа на решительный разговор с начальством: приближался срок раздачи ордеров.

Бойчук отнекивался, ссылался на занятость, на то, что день необычный, аварийный. Но все же пошел. И услышал от начальника отделения грубый, хамский отказ с рекомендацией, если сдают нервы, перейти на другую работу. Он, начальник, и так-то, судя по всему, не был душой-человеком, а тут еще день выдался необычный, аварийный.

Можно было бы недолго думая вычленить мораль: забывая о нуждах подчиненных, легко довести человека до стресса, что неминуемо обернется против дела и против вас. Так, собственно, и произошло: Бойчук вернулся к диспетчерскому пульту морально и физически сломленный; не мудрено, что спустя несколько минут он впал в роковую ошибку и пустил «тройку» на товарняк.

Если мы останавливаемся подробно на этом сюжетном мотиве, то вовсе не из-за его нравоучительности. Причина здесь другая: глаза Владимира Гостюхина, который играет Бойчука. В глазах актера есть то, чего все-таки мало в картине, — душевность и боль. А это безошибочные приметы искусства, отделяющие его от публицистики — даже самой гражданственной, страстной и честной. Подобная грань всегда ощущалась в русской литературе: как бы мы ни ценили искренность, боевой напор наших публицистов, художественность в отечественной словесности, в актерском искусстве несла в себе качественно иной смысл. Заглянуть в душу человека, в том числе «маленького человека», и открыть в нем целую вселенную — вот задача, достойная художника. А если он к тому же публицист по творческому темпераменту — тем лучше для него.

Глаза Гостюхина пронизывают эту многонаселенную картину, освещая целую судьбу, обнажая в герое и готовность переносить неустроенность, и душевную смуту, и совестливость, не позволяющую лезть вперед других.

Глядя на него, мы больше не думаем, п о ч е м у н а м и н т е р е с н о. Мы просто впитываем в себя мгновения уже не житейской, но художественной правды. Жаль, что таких мгновений не столь уж много в этом честном и нужном фильме. Но хорошо, что они есть.

Ан. Макаров

Обвиняются в...

Иногда появляются слухи. Преувеличенные, панические, опасливые. Сколько над ними ни иронизируй, сколько ни заводи глаза с тоскливым презрением к мнению очередей и подворотен, совершенно беспочвенными они не бывают. Что-то действительно случилось. Стряслась беда, разыгралась драка, на кого-то напали, кого-то ограбили, ударили ножом. И не в какой-то «чужой», отдаленной, неподвластной тебе жизни это произошло — в нашей... Где-то поблизости, может, даже по соседству переступили законы морали и правопорядка. Переступили те, кто сочли для себя возможным поступать как заблагорассудится, кто возомнили себя «сильными личностями», жаждущими одного — удовольствий, и не каких-нибудь буколических, а что непременно связаны с риском, с пряным духом пренебрежения к запрету, с шансом проявить себя и самоутвердиться. Происходит это, как правило, за чужой счет, за счет унижения слабых или неподготовленных к отпору, или отрицающих данный способ жить, или просто-напросто не имеющих о нем никакого понятия...

Как, например, не имели его герои фильма Т. Хлоплянкиной и Н. Скуйбина «Кто стучится в дверь ко мне...»

Хотя, как сказать: не имели? Кто же из городских жителей не наслышан о хулиганствующей молодежи, кто не обходил вечером с опаской компанию длинноволосых акселератов, толкущихся с гитарами и магнитофонами возле дискотек или винных магазинов? Все так, но эта, так сказать, житейская эмпирика, как правило, не дает серьезного представления о возможности социального неблагополучия и предвестием драмы не служит.

«КТО СТУЧИТСЯ В ДВЕРЬ КО МНЕ...»
Сценарий Т. Хлоплянкиной. Постановка Н. Скуйбина. Оператор Г. Абрамян. Художник А. Борисов. Композитор Е. Подгайц. Звукооператор Л. Терехова-ская. «Мосфильм», 1982.

Ну, толкутся ребята на пятачке под фонарем, мы, что ли, не толклись? И существование хулиганского мира у многих из нас, взрослых людей, ностальгически связанное с романтикой послевоенного детства, сквозь даль годов воспринимается с некоторым театрально-романтическим надрывом (как в ранних стилизованных песнях Высоцкого) и видится неотделимым признаком тогдашнего социального быта — разрухи, безотцовщины, тесноты коммунальных квартир. Благополучный нынешний опыт, при всех его проблемах, в нормальном нашем, несколько рационалистическом восприятии, кажется, никакой социальной опасности не таит. До той самой поры, пока безмятежным уютным вечером в вашу дверь не застучат — требовательно, истерично, панически...

Каким приятным оазисом рафинированной, едва ли не элитарной культуры была эта небольшая квартира всего лишь минуту назад! За окном неизбежное торжество массового строительства— одни и те же секции, одни и те же подъезды, одни и те же занавески на окнах, стандартность меблировки, тот же кухонный гарнитур, стенка «Спутник», эстамп в прихожей... А тут все хоть и небогато, но осмысленно, единственно, индивидуально. Книги, которые нужны для жизни, а не для интерьера, хорошая икона сурового северного письма, театральные афиши, имеющие к хозяину самое непосредственное отношение, кухня, в которой дает о себе знать особый женский артистизм хозяйки... Компания за столом — что называется, лучшие наши современники, трогательное единство технической и художественной интеллигенции: журналист, врач, актер, инженер, руководящий работник новейшей формации — люди уже зрелые, но еще молодые, можно выразиться и наоборот: общество, составленное, а вернее всего, возникшее давно по признаку духовной близости, по потребности видеться с друзьями, чьи интересы дополняют твои собственные, способствуют твоему формированию как личности.

Не назойливо способствуют, не дидактически, упаси бог, но с юмором, с иронией, в процессе таких вот незапланированных откровенностей, ненавязчивых душевных общений, когда разговор о проблемах века перемежается насмешливыми тостами или какой-либо старомодной чепухой вроде крещенского гаданья.

Поворот судьбы, предсказанный хозяину дома, не замедлил оправдаться. Юное создание, столь типичное для нынешних, как говорится, «тинэйджеров», расхристанное, смазливое, туго обтянутое вытертыми до сизости джинсами, само возникло в этом благополучнейшем доме, спасаясь от преследования приятелей. И хотя на лице девицы был запечатлен неподдельный, какой-то реально осознанный страх, драматизировать ситуацию наша компания не имела охоты. Женщины, как водится, слегка позлословили по поводу интимных нравов юного поколения, инстинктивно почувствовав в незваной гостье умозрительную угрозу для семейного благополучия; подвыпившие благодушные мужчины, словно оправдывая эту невысказанную боязнь, слегка распустили хвосты в присутствии нежданной молодой особы. Тем более что экзотичность ее манер, то откровенно вульгарных, а то расчетливо рискованных, подстегивала мужское самолюбие.

Кто-то из приятелей даже смело вышел на крыльцо дома — где, мол, эти самые злодеи? — их и след простыл, а девица, тем не менее, несмотря на раскованную свою кокетливость, в удачный поворот обстоятельств не поверила и выходить на улицу наотрез отказалась. Пришлось оставить ее ночевать. Вот так в мирном доме артиста поселилось предчувствие драмы.

Кто мог предположить, что незваная юная гостья при всей своей, так скажем, эксцентричности, развязности и лихости, иногда отдающих детской заносчивостью, а иногда откровенным хамством, всерьез связана с уголовной средой? Да и кто они, эти самые уголовники? Неужели вот эти юноши за окном в фирменных джинсах, в модных куртках, в лисьих лохматых шапках, рублей по триста ценой? Не верится! Опыт, стереотип восприятия приучили опасаться фигуры мрачной, не-

бритой, одетой кое-как в согласии с окраинными представлениями о шике — залихватски заломленная кепка, под рубашкой матросский тельник, во рту самодельная фикса, на ногах сапоги, за голенищем финка. Какой анахронизм! Нынешние грабители вполне соответствуют вкусам своего поколения, обожают поп-музыку, кое-как разбираются в английском и финки ухитряются прятать все в те же тугие джинсы достославной фирмы «Ли». Более того, может быть, именно необходимость соответствовать мировому стандарту теперешнего «центрового» парня, некоему завышенному «уровню потребления», сбивает так часто благополучных, хорошо откормленных юношей в летучие преступные шайки. Как бы там ни было, но блатная романтика былых лет вдохновлялась сознанием отверженности от нормального бытия, былой уркаган ощущал себя изгоем, для собственного хотя бы оправдания, и мстил за это по собственному разумению, как правило, волюще дикому. Мальчики в адидасовских куртках, обирающие сверстников в окрестностях молодежных баров и дискотек, по сути своей конформисты. Идеал их благопристоен и материален, в массовой культуре он воплощен во всех ее наступательно-заманчивых атрибутах: в лакированных дисках, в тускло мерцающей радиоаппаратуре знаменитых марок, в стилизованных одеждах, стоящих таких денег, о которых благонамеренные труженики из числа их же собственных родителей не имеют ни малейшего понятия, а если же узнают о них, то едва ли не крестятся и головой мотают инстинктивно, словно стараясь сбросить, отринуть внезапное наваждение. Не горькая судьбина, не жестокая доля... Массовое сознание ненасытного юного потребителя — вот рассадник современного злонравия, вот комплекс цинических взглядов и побудитель к унижению ближних, которым герой фильма «Кто стучится в дверь ко мне...», немолодой уже и не избалованный поклонниками артист, противопоставил не удаль, не романтически безоглядную смелость, не всеоружие каратиста или боксера — просто порядочность. Обыкновенную, неброскую — сродни той, какая заставляет человека прислушаться к голосу совести и добровольно делать два шага вперед из строя: ту самую, которая лежит в основе и настоящей смелости, и осознанного мужества.

Замечательно то, что порядочность свою артист ничуть не декларировал перед девицей из подворотни, он скорее всего осознал ее как особую нравственную программу, он просто жил так, как привык жить, и образ его жизни, его работы, его душевных склонностей и духовных интересов сработал сам по себе. Девица, которую наверняка не проняли бы самые чувствительные увещевания и не испугали бы вполне конкретные угрозы, поддалась обаянию искусства, а еще более — рыцарской ему верности преданного, хотя и не самого счастливого служителя.

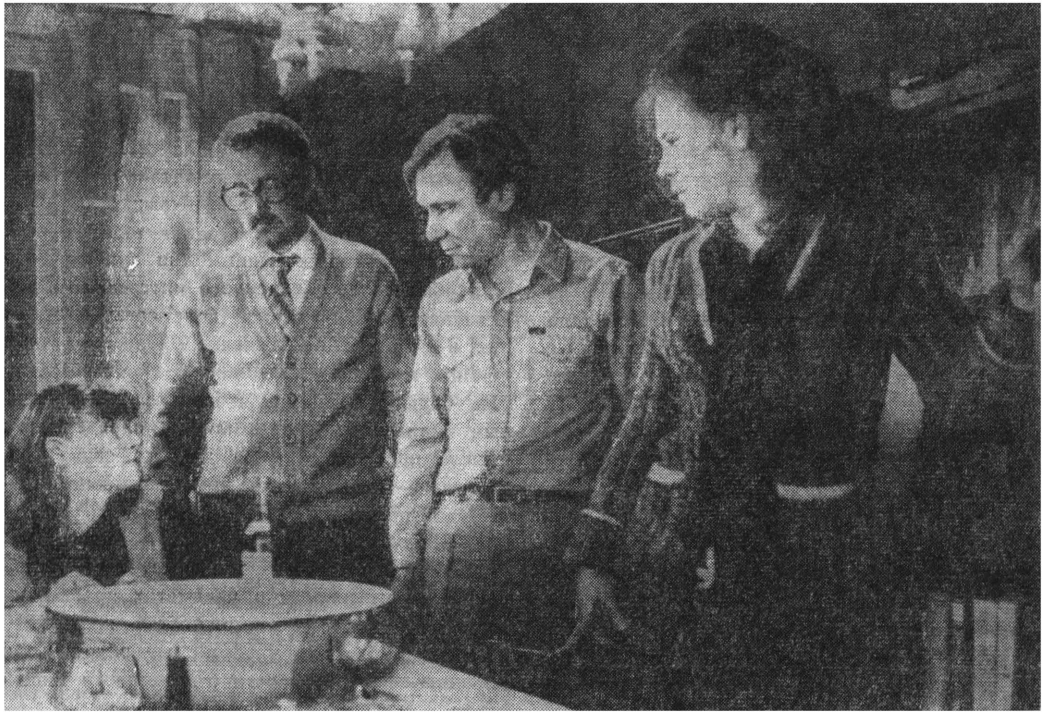
Вот на этой психологической достоверности, на подтверждении известного тезиса, что все воспитание, в сущности, являет собой воздействие человека на человека, зиждется зрительское доверие к картине. Если бы артист вел с заблудшей девушкой душеспасительные беседы, если бы он педагогически старался приобщить ее к искусству и позволял себе по примеру многих своих собратьев сетовать кокетливо на трудную судьбу художника, проницательная не по годам девица тотчас же почувствовала бы в этом воспитательном приеме благую фальшь. Но то-то и оно, что артист просто играл свои неглавные (хотя, вероятно, и не второстепенные) роли, убеждая новую свою знакомую будничной самоотверженностью, с какой выполняется всякий на свете долг, в том числе и долг артиста. И девица ему поверила, потому что поверили мы, зрители. Она поверила в то, что есть интересы посложнее пресловутого молодежного «балдежа», переживания посильнее не менее популярного «кайфа» и отношения несколько глубже тех, какие практикуются в отсутствие предков в отдельных комфортабельных «хатах». До этого она взбунтовалась против уголовных замашек своих приятелей (за это они ее и преследовали), однако истинный ее бунт был бунтом пробуждающейся личности против

ложных идеалов, истоки которых следует искать в буржуазной массовой культуре и ею же порожденной расхожей нравственности. (Или безнравственности, что в данном случае одно и то же.) Да, да, привычка жить «на халяву», хамоватость манер, циничная «раскованность», щегольская вседозволенность поступков — все это не прямым, думается, но очевидным образом сопряжено с вакханалией паракультуры, с мишурой фирменных «лейблов» и наклеек, с эстетикой мордобоя гангстерских фильмов, где человеческая жизнь не стоит мыльного пузыря. Очутившись в духовной атмосфере театра, девушка бессознательно почувствовала, что искусство непременно предъявляет своим зрителям нешуточный моральный счет. Оно задает вопросы, оно мучит сомнениями, оно любую незаметную, обыкновенную жизнь приравнивает к истинно драматическим, едва ли не историческим судьбам.

Девушке повезло, что электронные сполохи дискотеки не выжгли в ее душе восприимчивости к точному слову, к образу, к живому, а не механизированному человеческому чувству. Еще больше повезло ей в том, что человек, безотчетно приохотивший ее к театру, оказался, независимо от каких-либо своих достижений, настоящим художником, то есть личностью, способной не только преобразовать мир, но и отвечать за него.

Сергей Шакуров очень хорош в роли Геры — прост, скромен, исполнен неброского, не наступательного мужского достоинства. Актер этот бывал на экране агрессивным, напористым, заведенным, играл дерзких бунтарей, настойчивых упрямцев. Молодой режиссер

«Кто стучится в дверь ко мне...».
Аля — Т. Акулова,
Виктор — В. Ливанов,
Гера — С. Шакуров,
Вера — Т. Догилева



Н. Скуйбин внимателен к иным сторонам индивидуальности артиста, в его ленте персонаж Шакурова не походит на героя, пожалуй, и не претендует на личность граждански значительную. Тем не менее спокойная доброжелательность, сосредоточенность на некоей своей, другому не слышной мелодии, его внутренняя наполненность, его тайная грусть, оттененная время от времени заразительной улыбкой — словно затем только, чтобы не смущать друзей, — весь этот, как бы сказать, пейзаж его души обеспечивает обществу и необходимые поступки, и основательную позицию.

Друзья артиста — талантливый врач и недавно пошедший в гору ответственный работник — люди, заслуживающие всяческого уважения, знатоки своего дела. В чем, в чем, а уж в равнодушии к ближнему их никак не упрекнешь, но, как многих из нас, их просто-напросто не хватает на внеслужебные добрые дела. Пококетничать со смазливой незнакомкой, посулить ей неопределенно свое влиятельное участие — это, пожалуйста, кто из мужчин пренебрег бы таким удобным случаем порисоваться, и у кого достало бы желания выполнить свое необязательное обещание? Герой Шакурова ничего заблудшей душе не обещал, тем не менее он дал ей кров, он старался изо всех сил снять с нее ржавчину цинизма и пошлости, наконец, ни много, ни мало, не усомнился отдать за нее жизнь.

То, что в финале картины вышедший из больницы Гера внимательно изучает лица юных преступников, не должно вводить нас в заблуждение. Это, что называется, уступка зрительскому, да и не только зрительскому предрасположению к благополучным концовкам. Истинная же драма, разумеется, разрешается гибелью героя, недаром же был он так неосмотрителен и беспечно пренебрегал предупреждениями этой новейшей с головы до ног фирменной шпаны. Недаром и жена его (С. Тома) испытывала с момента появления в их доме непрошеной гостьи жуткий, панический, почти иррациональный страх.

В картине он кажется подчас преувеличенным, отдает мелодраматической взвинченностью иных зарубежных да и наших детективов. Потом, когда вспоминаешь не сюжетное течение этого фильма, а внутреннюю цепь его мотивировок и взаимозависимостей, признаешь не только обоснованность этого страха, но и его смысловую необходимость.

Дело, конечно, не в том, чтобы напугать зрителя. А в том, чтобы напомнить, как гибельна бездуховность, объявившая едва ли не нормой века ненасытную жадность к бездумным удовольствиям, к «балдению», к обклеенным заморскими ярлыками тряпкам.

Хорошо, что наше кино не отводит стыдливо глаз от циничной откровенности социального зла. Тем более отрадно, что так чуток оказался к острым социальным проблемам дебютант.

Приходят на память картины пятнадцатидвадцатилетней давности — «Три дня Виктора Чернышева», «Обвиняются в убийстве». Со всей возможной в те годы прямотой отобразили эти ленты нравы жестокого мира — тогда он был скромнее, примитивнее и понятнее нынешнего. Вкус к потреблению еще не в такой степени владел незрелыми умами, сама возможность потреблять — вещи, музыку, зрелища — находилась в зародыше, пресловутая бездуховность выражала себя, как уже упоминалось, в бесцельном шатании по «броду» и тем самым сама себя компрометировала. Виктор Чернышев и его приятели являли собой почти классический тип хулигана, то есть обывателя, обойденного интересами века, а точнее, по собственной воле оставшегося от них в стороне. Сытенькие, благополучные убийцы из фильма «Обвиняются в убийстве» уже больше напоминали нынешних фирменных мальчиков, служили в определенном смысле провозвестниками данного социального типа — реализовался он в своей психологической полноте и законченности лишь в наше время изобилия и дефицита. Быть может, именно такое причудливое сочетание всеобщей осведомленности в предметах престижного потребления с невозможностью всеми этими предметами сразу, тотчас же обладать и породило фигуру некоего современного Растиньяка.

«Кто стучится в дверь ко мне...». Аля — Т. Акулова

Не надо, однако, думать, что лишь на асфальте столичных городов произрастают ныне эти «экзотические цветы». Фильм «Грачи», снятый на Киевской киностудии режиссером К. Ершовым по сценарию Р. Фаталиева, повествует о семействе провинциальном. Окраина, железнодорожная линия, паровозные гудки, дом полудеревенского типа, огород, вишня у крыльца, самодельный стол в палисаднике — идиллия! В этом небогатом, но милом сердцу интерьере мы скорее привыкли видеть на экране, скажем, семью старого рабочего, ушедшего на заслуженный отдых, братьев-передовиков, один из которых отсыпается после ночной смены, а другой готовится к экзаменам в вечерний институт. Что ж, братья тут есть. Старший поэффектнее, покартиннее, помужественнее, младший — позастенчивее, понежнее. И взрослое поколение здесь имеется в лице сестриного мужа, человека крепкого сложения, кряжистого, обстоятельного в любом деле — забор ли он поправляет, сидит ли за столом, на гитаре ли бренчит или... заметает следы преступления. Именно так, поскольку семейство это не тружеников явило обществу, но хладнокровных бандитов.

Наше кино не так уж часто показывает матерых преступников. Наверное, потому, что фигура эта в нашей жизни — редкая. Криминалисты объясняют, да и мы сами эмпирически догадываемся, что нарушитель закона в наших условиях фигура двойственная, он и нормальному человеческому миру принадлежит — где-то служит, куда-то платит взносы, может, даже на собрании выступает, и одновременно миру теневому, жестокому, страшному. Тем очевиднее заслуга киевских кинематографистов: они и двойную природу бандитов убедительно показали — удивительно живописны и по-раблезиански сочны сцены их, так сказать, мирного быта: семейный обед под вишней, уха, чарка, комар, раздавленный на мощной груди, послеобеденная истома; и соблюли в кадрах, непосредственно изображающих преступление, нужную пропорцию откровенности и достойной искусства условности. Убийство на экране ужасает, как

«ГРАЧИ»
Сценарий Р. Фаталиева, при участии К. Ершова. Постановка К. Ершова. Оператор А. Яновский. Художник Э. Шейкин. Композитор В. Сильвестров. Звукооператор Р. Бисноватая. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1982.

ужасает оно в жизни; смерть у К. Ершова — не привычный «атрибут» детектива, потерявший из-за частого употребления силу воздействия, — смерть вызывает у зрителя судорогу озноба.

В «Грачах», картине сурово реалистичной, есть персонаж, который хочется уподобить хору греческой трагедии. Он так же резонирует, наблюдает, мучится сомнениями, пытается разобраться и понять. Впрочем, личность на экране отнюдь не отвлеченная. Это судья, которому поручено вести процесс братьев-убийц и который в картине олицетворяет гражданскую совесть, естественно связанную с его профессиональным долгом. Роль судьи исполняет Алексей Петренко. Артист колоссального внутреннего накала, темперамента, который, подобно вулканической лаве, и в минуты покоя напоминает о себе глубинными подспудными толчками, в «Грачах» он меланхоличен, задумчив, почти рассеян. Недоумение гнетет его, мучительное желание разобраться в истоках этого невероятного извращения человеческой сути. Не улица породила беспощадных извергов, не дурная компания — семья! Ячейка общества! Первое и последнее убежище человека! Родной кров, под которым даже холодный себялюбец рассчитывает найти тепло и ласку. Вот ведь что не укладывается в голове! Не оттого ли едет судья в глухое предместье, чтобы в опустевших стенах покосившегося грачевского родового гнезда уловить какой-либо особый тлетворный дух ненависти и морального разложения?

В картине есть эпизод, который почти все писавшие о «Грачах» назидательно рассматривают в качестве ключевого, символического в судьбах братьев-разбойников. Он относится к золотой поре их невинного детства. Соседский пацан забрался к Грачам в огород, и вот старший из братьев в порыве праведного гнева, обороняя свое добро, жестоко избивает слабосильного воришку. Запомнит, как наше брать! Сцена, разумеется, выразительная, но уж больно прямолинейная. На наш взгляд, ключ к характерам братьев и к характеру мировоззрения, объясняющего их действия, находится в совсем ином ответвлении сюжета. В том самом, где младший брат Шурка, человек от природы мягкий, нерешительный и, как принято нынче говорить, несколько закомплексованный, выпив для храбрости, решается поухаживать за давно и всерьез приглянувшейся ему певицей. Наглея от робости и от водки, он по-уличному пристает к предмету туманных своих грез, получает отпор, вполне корректный и ничуть не оскорбительный, и в этот момент на помощь младшему, не столько ради мести, сколько в воспитательных целях, приходит брат старший. Артист Леонид Филатов поразителен в этой сцене. Точен, достоверен, виртуозен, страшен, пожалуй, более, нежели во время убийства. Затеяно «толковище». Классическая подворотняя провокация, цель которой — подавить, унизить, морально уничтожить вероятную жертву, так, чтобы к моменту предстоящей расправы она уже испытала пытку неотвратимым ужасом и к обороне оказалась напрочь неспособной. Вот тут, а не в наивной аллегории на тему о тлетворной власти собственности, сказался главный принцип грачевской идеологии: они уверены, что им все дозволено. Обычный собственник, хоть кулаком его назови, хоть еще как, не поднимется до таких высот (или, наоборот, не опустится до низин) отрицания всего святого, да и просто всего человеческого. Тут уже едва ли не раскольниковскими, ставрогинскими безднами попахивает, не в том смысле, что нынешний убийца в джинсах сравнялся по напору духовной жизни с героями Достоевского, а в том, что он, не ведая об этом, довел до крайней точки их нравственный нигилизм, их гибельную самоуверенность. Не в философии, понятное дело, черпал он поддержку своему суперменству, здесь вся накипь века с ее культом нескончаемого досуга, «вечного кайфа», необязательных отношений, спорта как образа жизни создала для такого предельного эгоизма несомненные предпосылки. Комплекс победителя жизни, иногда безотчетно, а иногда и осознанно созидаемый массовой культурой, то в героях мюзиклов воплощаемый, то в каких-нибудь сверхэлегантных барменах с рекламного плаката, то в триумфаторах

«Грачи».
Виктор Грач — Л. Филатов,
Александр Грач —
Я. Гаврилюк,
Осадчий — В. Шаповалов

международных соревнований, медалями увешанных, раздающих интервью направо и налево, этот феномен телеперсонажа и любимца сферы обслуживания не мог не дать результата, отображенного в криминальной социологии.

Разумеется, все опять же не так однозначно связано. Ни вакханалия моды сама по себе, ни орущие кошачьими голосами ансамбли, ни сомнительные подчас обитатели приморских гостиниц не могут всерьез считаться обстоятельствами, в корне подрывающими общественную мораль.

И все же очевидно: противоестественный культ сладкой жизни, истерично-загульной, никак не связанной с основами нашего бытия, — размыл кое-где казавшиеся незыблемыми моральные критерии. Вот о чем размышляешь, посмотрев «Грачей».

Не об этом ли мучительно думал и судья в исполнении Алексея Петренко? Необычная это роль. Не в поступках воплощается характер, не в житейских конфликтах — в противостоянии идейном и духовном. Судья не просто судит братьев Грачей, он им противостоит. Противостоит всему психологическому укладу их семейства и, что всего важнее,— той стихии вседозволенности, агрессивного эгоизма и циничного потребительства, которая этот уклад сформировала, причудливо соединив в нем действительно кулацкую настороженную подозрительность с самой новейшей, «джинсово-автомобильной» раскованностью.

В картине есть крошечный эпизод, длиной буквально в несколько кадров, смысл которого улавливается не сразу, поначалу он воспринимается как проходной, едва ли не случайный.

Перед началом процесса судья забирает из химчистки свой, надо думать, лучший, мрачноватый костюм и, переодеваясь, с холостяцкой обстоятельностью пришивает к нему пуговицы. Обыденность встает за этими кадрами, скромные трудовые будни людей, живущих на зарплату, тех самых, которых привыкли презирать и третировать братья-супермены. Впрочем, настоящим сверхчеловеком может считать себя лишь один из них, старший. Все писавшие о «Грачах» опять же не упускали случая с беспристрастием присяжных отметить, что младшего брата он лепил по собственному образу и подобию, современно выражаясь, не-

отступно его программировал. Ну, а кто же программировал его самого, как не тот самый вечный праздник жизни, где все гребется под себя и речи никакой нет о каком-то долге, о необходимости не только брать, но и отдавать окружающему миру?

А может быть, и о том думал судья, бродя по опустевшему подворью покинутого дома Грачей, что в прежние времена судьба преступника не была так причудливо переплетена с судьбами вполне добропорядочных людей. Традиционные блатные существовали как бы вне общества, вращались, что называется, в своем кругу, афишировать свое временное и неправедное процветание у них не было ни намерений, ни возможности. Теперь же — можно предположить ход мысли этого серьезного, взыскующего правды человека — положение осложнилось, щепетильность в выборе друзей, разборчивость в средствах, ведущих к преуспеянию, не то чтобы утратили свой авторитет, однако кое-где превратились в понятия умозрительные, отвлеченные, приличествующие более искусству, нежели реальной жизни. Сравнение с антикварной мишурой, со старинными подсвечниками, статуэтками, рамочками, пресспапье невольно приходит на ум: цена на них поднялась, их охотно разыскивают на чердаках даже вовсе не искушенные в эстетике интерьеров люди, с нуждами ежедневного бытия их, естественно, никому не придет в голову увязать. Так вот, в этом самом будничном бытии для кого-то необычайно возросла роль практических ценностей — обладание ими служит признаком человеческой состоятельности, зримый материальный успех обретает характер личного достоинства. Оттого, надо думать, и путаются порой карты привычной морали; в компании, подобранной лишь по признаку житейского процветания, среди людей объективно приличных вполне может оказаться на правах всеобщего любимца, щедрого хлебосола и безотказного приятеля некий победитель жизни, доходы которого не соответствуют никаким из принятых в стране тарифным сеткам. Взять того же старшего Грача в исполнении Леонида Филатова — какая компания не примет столь обаятельного, спортивного, с ног до головы фирменного парня? На суде допрашивают его любовницу. Перед нами красивая, интеллигентная современная женщина, ничем не похожая на роковых подруг уголовников старого закала. Хорошо продуманный костюм, культурная речь. Такую женщину легко вообразить на премьере в театре, на трибуне какого-либо научного совещания. А она, выступая перед судом, ничуть не сожалеет о том, что была подругой убийцы. Точнее, известие о том, что он убивал хладнокровно и расчетливо, что щедрость его по отношению к ней была оплачена ценой человеческих жизней, не затмила в ее сознании радужных воспоминаний об этой самой «щедрости» и «широте». Есть о чем задуматься — не только судье, который в своем невзрачном костюме выглядит в глазах этой красивой женщины убогим неудачником, но и каждому из нас.

Правосудие, конечно, восторжествует. Любые преступники рано или поздно будут пойманы, изобличены и осуждены, к удовлетворению собравшейся публики, по всей строгости сурового, но справедливого закона. Для жизни все, как говорится, в самый раз, но для искусства этого мало. Искусство не удовлетворяется торжеством юриспруденции, победа закона устраивает его лишь отчасти, ему необходимо нравственное одоление. А оно невозможно до той поры, пока притягателен для людей тип властного и насмешливого хозяина жизни, готового для обеспечения своей хозяйственной власти, не колеблясь, изломать, изуродовать, а то и просто оборвать чужую жизнь.

Подобной — высшей — победы добра, картине недостает. Вернее, ей недостает неоспоримого, художественного, эмоционального разоблачения выжженной, гибель несущей души. Откровенные признания старшего брата в том, что он хотел воспитать из младшего сильную личность, способную по собственному усмотрению судить и убивать — все эти саморазоблачения не в счет, они для публицистики, для суда. Художник же по законам искусства, не впадая в назидательное морали-

заторство, обязан уяснить и доказать, что личина обаяния, раскованности, душевной широты, присвоенная злом, гибельна вдвойне, потому что насквозь фальшива, потому что целиком за чужой счет, за счет чужого горя, чужих слез, чужой жизни.

Хочется верить, что и об этом размышлял судья во время своих дальних одиноких прогулок. Он ощущал, быть может, неполноту, недостаточность своего торжества, он победил как представитель закона, но хотел бы победить силой своей личности, той самой силой, которой труженик, строитель, кормилец всегда одолеет разрушителя, бандита и убийцу.

●

Иногда ползут слухи. А иной раз занимает полосу в популярной газете и на некоторое время завладевает умами судебный очерк — жанр, справедливо почитаемый русской журналистикой и литературой. Возможность в конкретном процессе разглядеть картину общественных нравов, распознать признаки социального недуга, уловить отзвук народной судьбы ценили Кони, Дорошевич, Короленко. Талантливый судебный очерк зачастую служит отправной точкой роману.

В наши дни судебный очерк нередко является основой киносценария. Фильм «Обвиняются в убийстве» вел свое начало от «подвала» в «Комсомолке». Родословная «Грачей» прослеживается с нашумевшей полосы в «Ли-

«Грачи».
Александр Грач — Я. Гаврилюк,
Осадчий — В. Шаповалов,
Виктор Грач — Л. Филатов

тературной газете». Заманчиво, конечно, сравнить игровой фильм с документальным первоисточником, выявить неизбежность обретений и побед, но задача наша не в этом. Мы судим о фильме по законам художественной, а не сугубо протокольной правды. В этом смысле нам совершенно ясно, что лента «Кто стучится в дверь ко мне...» строится на авторской фантазии, а «Грачи» предопределены в своем развитии четкой логикой следствия и судебного разбирательства. Кстати, вполне вероятно, что Т. Хлоплянкина тоже почерпнула материал для сценария из юридической практики, чего не знаем, того не знаем. Важно другое — обе картины при всех замеченных и незамеченных слабостях зрительно и эмоционально выразительны, это — кино, то есть тот самый вид творчества, где не только цепь событий, но более всего сама художественная природа, стилистика, изобразительные средства, не плоской логике подчиненные, но интуитивному ощущению материала, способны и волновать, и убеждать. Приятно и то, что, работая на реалиях, традиционно освоенных приключенческим кинематографом, всякого рода боевиками и «фильмами действия», ни московский, ни киевский режиссеры не прельстились завлекательными псевдодетективными условностями, не поддались искушению устроить залихватскую перестрелку в ресторане или каратистское побоище в дискотеке. Драка, если уж она возникает в этих картинах, жестока и оскорбительна, побег по городским крышам — неуклюж, скользят ноги, мучит одышка, неотвратимо влечет бездна в расщелине между домами...

Неуловимый, мимикрирующий то и дело тайный мир бесчестья и делячества, существующий где-то рядом, по соседству, бок о бок с прекрасным и яростным миром тружеников, правдолюбов, строителей жизни, по сути своей подл, вероломен и гибелен. Для всего дорогого и святого, чем живут люди, для самого их бытия на земле. Хорошо, что современный кинематограф показывает его с прямодушием и мужеством настоящего искусства.

А. Аронов

Столкновение

Слово, взятое для заголовка этой статьи о фильме «Инспектор ГАИ», употреблено в значении небуквальном, хотя фильм режиссера Эльдора Уразбаева имеет прямое отношение к обычным, отнюдь не «метафорическим», а настоящим дорожным столкновениям: достаточно вспомнить об эффектно поставленной и снятой автокатастрофе, которую мы увидели на экране. И все же главное в фильме, по-видимому, кроется не в самих реалиях дорожной жизни. И не то чтобы перед нами было какое-то иносказание, хотя и чисто социологическим исследованием отношений, складывающихся на дороге между водителями и инспекторами, фильм тоже не назовешь, Просто фильм «Инспектор ГАИ» — попытка построить своеобразную социальную модель, служащую для выявления узких мест в работе общественного организма. Такие модели в нашем искусстве встречаются сегодня все чаще. И помогают они разобраться, как правило, в том, что же такое «езда не по правилам» и почему некоторые отдельно взятые граждане полагают, что имеют на такую «езду» какие-то особые права.

Именно по принципу социальной модели строился разговор о столкновении разных жизненных позиций в получившем широкую известность романе И. Штемлера «Универмаг». Увы, возможность интересного разговора в романе не реализовалась: большинство действующих лиц оказались людьми милыми и честными, а проблема стыдливо отступила куда-то на задворки.

Пожалуй, в области социальных моделей как раз кинематограф оказывается сегодня впереди. Мы помним такие острые, принципиальные

«ИНСПЕКТОР ГАИ»
Сценарий А. Бородянского. Постановка Э. Уразбаева. Оператор М. Роговой. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Л. Бухов. Художник С. Бочаров. Киностудия имени М. Горького, 1982.

«Инспектор ГАИ». Зыкин — С. Никоненко

фильмы, как азербайджанский «Допрос», мосфильмовскую картину «Остановился поезд». Более близкий пример — «Магистраль», недавно выпущенная «Ленфильмом».

«Инспектор ГАИ» по сути еще одна попытка кинематографа проникнуть в хитросплетение социальной жизни на примере, казалось бы, банальной ситуации из практики милиционера дорожной службы. Попытка тем более интересная, что поначалу авторы стремятся уйти от публицистических деклараций и психологически разработать не только характер, олицетворяющий социальное зло, — безнаказанное и словно бы даже на законных основаниях творимое правонарушение, но и характер, олицетворяющий социальное добро, — закон одинаково непреложный для всех.

До поры до времени может казаться, что герой картины, сотрудник госавтоинспекции старший лейтенант Зыкин в исполнении Сергея Никоненко, занят только своим непосредственным делом, соблюдает, значит, инструкцию — и все тут. Но его антагонист, директор «Автосервиса» Валентин Трунов, каким его играет Никита Михалков, последовательно выводит конфликт в пространство больших обобщений, мало сказать, социальных — прямо-таки философских. Тут Трунов и дает бой честному инспектору.

Собственно говоря, Зыкина еще нет, а Трунов уже вот он, артистично и с какой-то всепобеждающей самоуверенностью существует в кадре, вальяжно расположившись за рулем собственных «Жигулей». Он буквально поражает, потрясает окружающих самим фактом своего несравненного существования. Окружающие — это мы, зрители, и попутчик Трунова — тихий, скромный и охотно соглашающийся поражаться Василий Кириллович Пушков в традиционно добротном и, я бы сказал, трогательно-язвительном исполнении Николая Парфенова.

Явно заискивая, Пушков интересуется: давно ли блистательный Трунов, только что блистательно выбивший немыслимые два миллиона на расширение своего «Автосервиса», так блистательно водит машину? И получает любезно-пренебрежительный ответ, мгновенный и как бы заранее готовый:

— С детства!

Вот она, предусмотрительная и прохладная любезность, взятая Н. Михалковым как бы исходной краской для того, чтобы познакомить нас со своим героем.

Это важный момент. Ничего плохого Трунов нам еще не сделал, ни на кого не наехал, даже грязью не обрызгал, а мы уже чем-то раздражены. Раздражение, пожалуй, только растет от того, что мы, в сущности, не знаем, чем оно вызвано. Да, такого субъекта не то что одолеть будет непросто, чувствуем мы, не так-то легко его будет и упрекнуть в чем-либо. Что машина у него есть? Ну и чем это, собственно, плохо? Водит пижонски? Но уж если сел за руль, лучше водить хорошо, не так ли?

И вот появляется Зыкин. Он рыжий (то есть на языке привычно-обиходной символики «не такой, как все»). Он сух, неласков с автомобилистами. Придирчив. Прямолинеен подчас до упрямства. Словом, не располагает к мгновенной симпатии. Но в этом, как видно, и состоит замысел. В определенной жанром системе «мест» мы отведем Зыкину место «своего» не потому, что он сразу нравится нам чисто по-человечески, а потому, что на его стороне окажется социальная правда. Именно поэтому наша начальная нерешительность — с кем быть? — разрешится в итоге в пользу Зыкина: мы будем с ним — против Трунова.

Во многом нашему выбору по-актерски тонко способствует Н. Михалков. Его герой молод, силен, красив, обаятелен, как мы уже отмечали, вежлив, даже любезен, но без приторности, сдержан, спокоен — все так. И вот поди ж ты...

Пока мы размышляем над этим феноменом восприятия, Зыкин уже собирается проколоть Трунову талон предупреждений — оказывается, тот что-то нарушил. Увы, инспектору предстоит в первый раз в этой истории растеряться: талон вот он, в руках, заключен в нечто прозрачное, почти невидимое, но такое, оказывается, твердое — не проколешь. На жаргоне автолюбителей называется — «запаянный».

— Может быть, я могу вам чем-нибудь помочь? — как всегда, любезно интересуется Трунов, и мы вдруг догадываемся, из чего сделана эта его вежливость: из такого же прозрачного, но абсолютно, кажется, «непрокалываемого» материала.

Ничего, это для нашего героя не препятствие, это только неудобство, не последнее, как мы догадываемся. Но талон он проколет.

Итак, столкновение началось. Пушков формулирует наш интерес к конфликтующим силам в двух, как бы параллельных вопросах.

— И где вы только раньше-то были? (Это к Трунову, с обожанием.)

— И откуда он такой? (Это — о Зыкине, с раздражением.)

Нельзя сказать, что мы получаем подробные ответы на эти вопросы — биографии за кадром, но типологически и в самом деле интересны истоки, происхождение героев.

Зыкин, пожалуй, типологически старше всех в картине (недаром среди раздраженных кличек, которыми его награждают окружающие, есть и «мамонт»).

Майор Гринько, непосредственный начальник Зыкина, учит его быть, как бы это сказать, внимательней к обстоятельствам, приспособленней к ним, что ли. Даже предлагает Зыкину «теоретическое» обоснование тех, хотя бы частичных, отступлений от каменной буквы инструкций, которые свято чтит Зыкин:

— Можно подумать, ты в Хьюстоне стоял... На Седьмой авеню... И водители, и работники ГАИ заняты одним общим делом, государственным! Ты понял, наконец?

Зыкин все понимает. Он честно кивает в ответ, глядя прямо в глаза отцу-командиру. Но — не меняется. Не хочет, не умеет, не может, не будет.

Кстати, о Хьюстоне. Не знаем, как там у них с дорожным движением, но знакомы с таким, типичным если и не для жизни, то для полицейских романов сюжетом. Рядовой страж порядка оказывается честным борцом за справедливость, что же касается его непосредственного начальника, то он не проявляет необходимой последовательности в борьбе с преступниками и не поддерживает своего подчиненного в непримиримом столкновении с ними.

Увы, в фильме «Инспектор ГАИ» движение сюжета совершает похожий поворот. Майор Гринько в убедительном исполнении Олега Ефремова не может стать абсолютно надеж-

ной опорой для Зыкина. Нет, дело не в каких-то «связях» с нарушителем — просто он мягковат, уступчив, а по сравнению с Зыкиным даже слабохарактерен. Так что о Хьюстоне заставляет на мгновение вспомнить вовсе не Зыкин, а как раз сам Гринько.

Олег Ефремов, неотделимый в своем актерском существе от подлинной жизненной материи, ведет свою роль мягко, на полутонах. Вот приезжает он к Зыкину объявить о санкциях, о мерах наказания упрямого инспектора. А интонация разговора — почти виноватая, извиняющаяся. В глубине души понимает майор, что правда — за его упрямцем подчиненным.

И вот, желая как-то, неслужебным общением, что ли, смягчить свою неприятную задачу, начинает — о грибах.

— Да! Грибов, должно быть, много в этом году! Как в пятьдесят пятом. Помнишь?

— В пятьдесят пятом я только родился, товарищ майор, — простодушно отвечает Зыкин.

И зал смеется. Почему? Наверное, потому, что типологически старший, «вечный» Зыкин оказывается совсем мальчишкой, человеком нашего времени — в буквальном и в переносном смысле...

Завершая разговор о Гринько, скажем, что в результате мы верим в его честную вспышку в конце: да, и мягкосердечные люди могут вдруг взорваться.

В его кабинете Трунов настаивает, наступает, Гринько пятится, уговаривает, он уже почти совсем зажат в угол — и тут:

— ...Я все равно рад, что бы вы ни делали, ничего вы с Петром не сделаете. Это очень здорово, что вот есть такие, как он, — и такие, как вы, ничего с ним не сделают! Вот так, гражданин Трунов!

Гринько вряд ли понимает, что в его фразе «я рад» звучит оттенок: «Завидую Петру». Но как бы то ни было, несокрушимость Зыкина санкционирована, одобрена (а имя Петр, может быть, не случайно, в переводе означает «камень») и, пройдя сквозь ряд испытаний, останется, уйдет в будущее такой же неизменной.

Впрочем, та общественная поддержка, которую получает Зыкин от своего начальника Гринько, символизирует в фильме не только «вечность» Зыкиных, но и (вне зависимости от воли авторов) крен фильма в сторону несколько декларативной публицистичности. Пытаясь поначалу дать объективную жизненную картину и словно бы никак не вмешиваясь в расстановку социальных сил, оставляя за избранной ситуацией право на саморазвитие, авторы в какой-то момент, будто испугавшись чего-то: ну, по крайней мере, того, что мы, зрители, не разберемся, кто же здесь плохой, а кто — хороший, начинают усиленно агитировать нас в пользу Зыкина. Что называется, «утепляют» образ. И тут они нередко выбиваются из русла жесткого социального анализа, впадая то в эксцентрику, то в мелодраматичность.

Конечно, у Зыкина есть привязанности и даже уязвимое место. Он преданно и верно любит сестру. Сестра его воспитала, на ноги поставила. Скоро ее должны повысить в должности. Пушков должен. Ее начальник. Но Пушков — целиком во власти энергичного Трунова, мстящего Зыкину за «дорожную обиду». И вот сам Василий Кириллович является к Зыкину и объясняет ему, что сестру повышать — не будет. Нет, он не извиняется, он активно нападает: сам, мол, ты и виноват, зачем поссорился с Труновым?

Эта «последняя капля» переполняет терпение Зыкина и приводит его к срыву: он колет много раз талон ни в чем в данном случае не виновного Трунова. Тот, кажется, удовлетворен: ну все, сломался «гаишник», теперь он свое получит...

Но еще до этого выясняется, что у непробиваемого Зыкина есть маленькая слабость. Он увлекается спидвеем — надо сказать, и здесь проявляя упрямый свой характер, пусть это и мешает победам. Но, кроме того, он ходит не в свою ведомственную спортсекцию — там нет его любимого спидвея, а в «Трудовые резервы»... Нажим вездесущего Трунова — и, по грустному выражению Петра Зыкина, «спидвей накрылся».

Есть в фильме еще две, кажется, попытки «утеплить» образ Зыкина — так и не завершенная сюжетно история его влюбленности в

учительницу и авария, в которой Зыкин проявляет свою человечность.

В любви Зыкин, собственно, такой же, как и всегда: добросовестный, старательный, несколько прямолинейный. Услышав от учительницы о Лоренцо Великолепном, он тут же решает разобраться в сущности этого исторического персонажа, набирает книг, погружается в них. Да, чуть не забыл, Зыкин еще занимается йогой и умиляет нас стоянием на голове.

А вот авария снята эффектно, рапидом, с этаким пунктирно-замедленным переворотом грузовика, где взгляд камеры как бы совпадает со взглядом остолбеневшего наблюдателя. Зыкин со своим опытом сразу видит, кто виноват. Но зрелище, надо сказать, само по себе настолько затмевает образную сверхзадачу, что о Зыкине как-то даже забываешь и потом разве что по монтажным листам можешь установить, какова же была роль Зыкина в выяснении обстоятельств автокатастрофы.

Итак, узнав многое о Зыкине, обратимся к его антагонисту, который, конечно же, вызывает не меньший наш интерес, — к Трунову.

Ну, прежде всего ясно, что перед нами сильная личность. Но, как бы это сказать, новейшей формации.

Должность Валентина Павловича какая-то не слишком заметная — не командир производства, не распорядитель какого-то участка общественной, государственной деятельности — так, директор «Автосервиса». В сущности, не в должности дело: не было бы этой, отыскал бы Валентин Павлович другую, не пропал бы.

В одном современном романе председатель горсовета не без изумления замечает, что, оказывается, в парикмахерской больший, чем он, вес имеет завмаг — вот что-то подобное, наверное, чувствует и майор Гринько, поглядывая на Трунова.

Незадолго до финала, в сцене пикника, мы видим многих людей этой породы. Они нам не нравятся, как не нравятся даже самому Трунову. Но это их руками добирался Валентин Павлович до строптивого инспектора. Однако чем же эти «нувориши» из сферы обслуживания не угодили Трунову? Ну, хорошо, они, в конце концов, просто хапуги. А он? Не просто хапуга? Или даже совсем нет?

Вот что тут интересно: за пределами своего дорожно-транспортного конфликта с милиционером — чист ли во всем остальном Трунов или нет? Миллионы на свой автосервис он выбил, видимо, законно, работу, без сомнения, наладил неплохо... Стоит посмотреть, как он легко, без нажима, прямо-таки вскользь отдает свои указания, как они на лету подхватываются и исполняются... Нет, он прямо-таки артистичен не столько в роли директора, сколько в роли удачливого руководителя вообще — не то полководец, не то кинорежиссер...

Да, но мы ведь о честности. В фильме прямых, в лоб, указаний на это — честный, бесчестный — нет. Ну, объясняет он майору, что не мог бы так много сделать, если бы чего-то не нарушал. Ладно, это даже подходит под рубрику «борьба с формализмом».

Но что, собственно, могло бы удержать Трунова и от настоящих преступных деяний, хищений, скажем? Моральные соображения? Страх перед законом?

Философия Валентина Павловича ни моралью, ни страхом перед законом не стеснена. А он, как мы уже говорили, философ, в житейском, конечно, пониманий этого слова. Больше всех других персонажей в фильме он склонен и теоретическую базу подводить под свои шаги. И делится своими соображениями о жизни не без удовольствия.

Свою философию он сначала втолковывает непонятливому Зыкину. Для чего предлагает поднять взгляд от дороги — так сказать, от эмпирической действительности, в небо — традиционное пространство для обобщенного восприятия жизни. Что же мы видим в этом небе? Воробьи летают и стрижи. Но разве ж они делают это с одной, усредненной скоростью?

Стрижи тут для наглядности и, конечно, от скромности. Мог бы и прямо про орлов вспомнить.

Люди — неодинаковы, убежден Валентин Павлович. И права у них одинаковыми быть не могут.

Значит, чего, собственно, стесняться с тихоходами? Свой, что ли, ход притормаживать для их удобства? Так Трунов разделывается с «моральными соображениями». Не в том дело, что есть у Трунова автомобиль, квартира, удобства всякие, что проводит «уик-энды» на курортах, что не соблюдает положенной скорости движения, а в том, что он имеет на все это право. Право сильного. Видите как?

И в вечерней беседе с машинисткой в своем офисе он еще раз подтверждает — не столько для нее, сколько для себя — свою теорию. Он почему развелся? Потому что жена решила, будто все, что ему можно, можно и ей. А ей — нельзя!

Ну, и страх перед законом тут, собственно, отпадает. Сильный — это тот, кто умеет, кто не попадается. Вот на чем он будет настаивать, а вовсе не на своей лояльности по отношению к закону.

«Не пойман — не вор» — пусть это всегонавсего только стадия, но вовсе не мгновенная. И не так уж просто изживаемая. Валентин Павлович представительствует от всех, кто безупречен в том смысле слова, что любое подозрение должно быть доказанным.

Конечно, можно бы исследовать, как там у Трунова все на самом деле — вдруг и его можно за руку схватить. Но это была бы другая картина. А эта — нынешняя картина, пусть в чем-то и не удавшаяся, — в пафосе своем своевременна и современна.

Стадия «не пойман — не вор» — амбивалентна. С вором ясно, что делать, в кодексе записано. А вот в этой самой стадии — что?

Хорошо, конечно, что есть у Трунова вкус

«Инспектор ГАИ».
Пушков — Н. Парфенов,
Трунов — Н. Михалков

к теоретическому самооправданию, даже к проповеди своей жизненной позиции. На этом он и попадается.

Он не просто с инспектором ГАИ столкнулся. А — с другим «сильным», только из другой породы. Сильным своей правдой. Уступить-то и можно бы, но чем тогда докажешь себе, что ты и вправду сильный? Нет, надо проверить права инспектора. Кто, собственно говоря, сильнее?

И Трунов проверяет. Проверяет и приходит невольно к тому, что начинает уважать Петра.

В самом деле, продемонстрировал Зыкину всю силу — а он хоть бы что.

Вот тут-то и разонравились Валентину Павловичу его коллеги по напору, «сильные личности» городского масштаба. Потому, кажется, что и сам он себе разонравился. Есть, значит, какой-то изъян в его теории жизненного успеха, раз Зыкин не сломался.

Утратив привычное благополучное самоощущение, впервые появляясь сильно выпивший, не найдя успокоения на пикнике разонравившихся коллег, Валентин Павлович направляется — к противнику. Высказаться, душу излить, может, и секрет какой, ему неизвестный, узнать у каменного Петра.

Вот здесь — хоть на мгновение — он вынужден признать свое не то чтобы поражение, но уж отсутствие-то победы во всяком случае.

Фильм использует этот момент, чтобы поставить точку. И пусть финал в какой-то степени выдает желаемое разрешение социальной ситуации за действительное и далеко не на все вопросы, в связи с этой ситуацией возникающие, дает ответы — что, скажем, делать с теми коллегами Трунова (а их ведь куда больше), которые не находят вкуса к теоретическим спорам о том, как следует жить, и на уважение к достойным оппонентам не ловятся?

Главное, что в картине «Инспектор ГАИ» ощутимо желание острые социальные вопросы поставить. А ведь фильм, в конечном итоге, и нужен для того, чтобы ставить вопросы, оставляя право решать их — за жизнью.

Константин Щербаков

Голоса

По-разному выражают художники свой взгляд на действительность: одни прибегают к высокому поэтическому слогу, другие предпочитают говорить языком эпоса, третьи обращаются к бытовой прозе, рассматривая мир в его деталях и подробностях. Как бы то ни было, залогом успеха во всех случаях является способность авторов выйти к серьезным художественным обобщениям, умение увлечь силой мысли, значительностью происходящего. К сожалению, на экран выходит немало лент, для которых как бы не обязательна эта незыблемая заповедь искусства. Целиком погружаясь в быт и замыкая события на отдельных происшествиях, мелких историях, фильмы эти обычно не выходят за рамки частного случая, не открывают за поверхностным житейским слоем глубины жизни.

В фильме «Голос», разбор которого публикуется ниже, напротив, очевидны авторские попытки выйти к разговору о вещах серьезных, принципиальных. «Прорывы» эти с особой ясностью заставляют ощутить дар кинематографического письма Н. Рязанцевой, режиссерское мастерство И. Авербаха. И вместе с тем в «Голосе» по-своему отозвалась проблема, связанная со сложностями перехода бытового в бытийное, которая так и остается нерешенной в ряде последних работ «Ленфильма». Хотя сам быт в картине «Голос» — во всех его чертах и подробностях — воссоздан по-настоящему талантливо.

Как снимается кино, создатели фильма «Голос» — автор сценария Наталия Рязанцева, режиссер Илья Авербах, оператор Дмитрий Долинин — конечно, хорошо знают. Это не означает, что, взявшись за фильм о том, как

«ГОЛОС»
Сценарий Н. Рязанцевой. Постановка И. Авербаха. Оператор Д. Долинин. Художник В. Светозаров. Композитор Н. Каретников. Звукооператор Б. Андреев. «Ленфильм», 1982.

снимается кино, они были обречены на удачу. Случается, именно знакомость мешает. Целое растворяется, тонет в деталях, каждая из которых столь мила и близка, что, кажется, без нее никоим образом не обойтись. А человек со стороны только плечами пожмет: ну, деталь, ну и что? Мало ли... То есть труднее отобрать то, что не только тебе, но читателям, зрителям покажется достойным внимания и действительно будет его достойно. Труднее воссоздать во всей достоверности, узнаваемости атмосферу и при этом обойтись без эпизодов для посвященных, «своих». Или, по крайней мере, свести эти эпизоды к минимуму. В конце концов, о чем бы фильм ни был, хоть бы и о фильме, — зрителей он должен заставить задуматься об их собственной жизни, а не о том, что вот, мол, как у них, у «киношников», в ихнем загадочном и таинственно привлекательном мире...

В картине «Голос» на экране перед нами — бесконечные студийные коридоры, где люди, встречаясь по десять раз, всякий раз заново здороваются и столько же раз не замечают друг друга. Свои постоянные обращения к постановщику фильма второй режиссер Анна Викторовна, Анюта, неукоснительно начинает словами: «Сергей Анатольевич, совершенно не хочу вас дергать...»

Композитор фильма, завидев в конце коридора Анюту и понимая, что скрываться поздно, смотрит на нее преданно и виновато, на очередную просьбу явиться в комнату съемочной группы откликается с готовностью, однако в изобретении способов, как исчезнуть снова, оказывается неистощим. Автор сценария совершенно случайно выясняет, что в общем-то, конечно, все осталось, как он написал, только ряд эпизодов, которые он считал ключевыми, выпал и заменен другими, которые ключевыми представляются режиссеру. Люди ругаются вдрызг, а на следующий день встречаются как ни в чем не бывало. Слово «гениально» произносится с той же легкостью, с какой «гениальное» вскоре объявляется никуда не годным.

ЧП, проколы, просчеты прямо-таки не дают продыху, будто их кто-то нарочно выдумывает. В какие-то моменты участникам общей работы кажется, что она состоит из одних накладок, — и тогда они сами, члены съемочной группы, начинают искренне не понимать, как из всей этой неразберихи и суматохи получается нечто, складывающееся в фильм — то, что можно показывать зрителям. Не всегда, но иногда получается.

Вспоминаю одного известного актера на встрече со зрителями. Он повествовал о тайнах своей профессии, что-то многозначительно недоговаривая — дескать, сами понимаете, не обо всем скажешь, в чем-то привирая — но так, чтоб поймать его мог только профессионал. Словом, вел себя перед публикой на манер усталого кумира, которому надоело, не хочется, чтоб его на руках носили, цветами одаривали, а вот, поди ж ты, носят, одаривают, ну, что ты с ними поделаешь... Вспоминаю и думаю, сколь, наверное, глубоко несимпатичен авторам «Голоса» подобный способ существования в жизни и в творчестве. Их собственный способ существования, судя по фильму, противоположен, полярен. И «кумир публики» припомнился мне здесь именно по принципу полярности.

Н. Рязанцева, И. Авербах, актеры, занятые в «Голосе», умеют говорить о своей работе с юмором, подмечать ее смешные, нелепые, даже непривлекательные черточки именно потому, что любят они эту свою работу бесконечно и хотят оберечь ее от неправды, от котурнов, фальшивого ореола. Для них это именно р а б о т а прежде всего, вроде бы похожая на всякую другую и вместе с тем решительно непохожая, совершенно особая. Способная доводить до исступления, отчаяния, но и дарить радость свершений. Возносящая человека до ощущения своей единственности, незаменимости на этой земле — и, случается, жестоко его низвергающая. В фильме усмешка, иногда печальная, иногда веселая, озорная, органически соединяется с обостренным ощущением драматизма будней.

Поэтому персонажи, живо и симпатично заявленные «первым слоем» прочтения, этим слоем отнюдь не исчерпываются. Задергать Сергея Анатольевича бесповоротно и совершенно,

исходя при этом из почти маниакального желания не дергать его ни при каких обстоятельствах и ни под каким видом, — это у Е. Никищихиной, играющей Анюту, получается хорошо и смешно. Готовый эскиз характера, добротный второстепенный персонаж комедийного фильма, но актриса и авторы «Голоса» добивались — и добились — значительно большего. В Анюте просматривается человеческая судьба, звучит своя тема. В «Голосе» нет персонажей второстепенных, служебных — у каждого своя правота, своя жизненная «идея», вступающая с другими в сложные, часто конфликтные отношения.

У Анны Викторовны нет мужа, но есть взрослый сын, на которого не хватает времени, только по телефону и общаются. Здесь, на студии, — все ее интересы и почти все привязанности. И не вообще на студии, а в группе режиссера Сергея Анатольевича. Она ему предана до кончиков ногтей и, возможно, тайно влюблена, хотя, избави бог, ни полсловом, ни взглядом не выдаст этого. Она сделает для Сергея Анатольевича все возможное и кое-что из невозможного тоже, а то, что он этого просто не заметит, Анюта примет как должное. Для пользы Сергея Анатольевича и его фильма будет унижаться и жестокой будет. Скажем, вовсе перестанет думать о существовании исполнительницы главной роли Юли Мартыновой, когда та заболеет: мало ли у кого какое здоровье, — фильм надо закончить вовремя, а значит, во что бы то ни стало найти исполнительницу, которая озвучит мартыновскую роль. Такую преданность иногда называют «собачьей» — неправильно, по-моему. Это преданность, может быть, слепая, может быть, жалкая, ущербная в чем-то, но очень человеческая. И, даже имея перспективу более спокойной, более благородной работы, Анюта останется при Сергее Анатольевиче до тех пор, пока будет ему хоть в чем-то, хоть немного нужна, не рассчитывая ни на какую признательность. В этой верности — ее «идея», индивидуальная, личная и очевидно соприкасающаяся с идеей верности Кино, верности Искусству, которому человек отдает все, что имеет, что может отдать.

Композитор Ромашкин в неожиданном исполнении С. Бехтерева существует в совершенно иных параметрах, и каждая встреча с Анютой, куда-то Ромашкина зовущей и что-то от Ромашкина требующей, для него мучительна, почти непереносима. В глазах испуг и раскаяние, что, однако, не мешает ему снова исчезнуть, спрятаться от сокрушительной Анны Викторовны хоть куда, хоть в туалет. Если Анюта Е. Никищихиной — это во многом воплощение студийной каждодневности, шумной, безалаберной, настырной, до предела насыщенной мелочами, то Ромашкин Бехтерева — это решительное отрицание подобного хаотичного круговорота. Застенчивый, какой-то нелепый в своей «потусторонности», он каждому, кто готов его выслушать, беззащитно жалуется, что все хотят от него того, чего он не может, а что он может — никак не хотят. Он пишет музыку к фильму и лучше других знает, какой она должна быть, а что кому-то там представляется или требуется — это композитор понять решительно не способен. И когда в конце неузнаваемо преображенный, почти величественный, Ромашкин дирижирует оркестром и звучит отличная музыка Н. Каретникова, вы понимаете, что смешная отрешенность, виновато-упорная «отдельность» Ромашкина от всеобщей суматохи имела свой высокий резон.

Ромашкин — само Искусство. Анюта — некое порождение неизбежных «привходящих обстоятельств», которые могут помогать искусству и могут делать его существование невозможным. Им трудно ужиться, даже если взаимоотношения складываются благополучно и никакими привходящими конфликтами (коих бывает иногда предостаточно) не чреваты. Но если фильм получится, надо помнить, что и Ромашкин, и Анна Викторовна — каждый из них внес в успех свою лепту. Большую или малую, талантом ли, трудолюбием или самоотверженностью определенную — не об этом сейчас речь. Свою, честную лепту. А если фильм не получится, все равно мы будем помнить, что они сделали все от них зависящее, чтобы он получился: силы на него тратили, нервы, жизнь. Работа, если она делается как подобает, без попытки словчить, приспособить-

«Голос». Юлия Мартынова — Н. Сайко

ся, выгадать, всегда будет заслуживать уважения. Всякая работа, в том числе — в искусстве. На этом настаивают авторы «Голоса».

Сложнее обстоит дело с главными создателями «фильма в фильме». Автором сценария и режиссером, тем самым «гениальным Сергеем Анатольевичем». Оба они захвачены, увлечены, одержимы, для обоих важнее фильма ничего сейчас нет. Разность темпераментов создает поле комедийно-драматического напряжения. Режиссер у Л. Филатова — молниеносный, резкий, натянутый как струна, в любую минуту готовый ринуться на защиту отснятого материала от каждого, кто посмеет усомниться в его «гениальности». Автор сценария у Г. Калатозишвили — рыхлый, медлительный, добрый. Ничто не способно вывести его из себя, кроме... все того же отснятого материала. Очень забавно наблюдать за стычками двух столь разных людей.

Однако разность темпераментов героев для такого фильма, как «Голос», — это лишь «первый слой». Дальше ждешь движения вглубь, хочешь осознать существо конфликтов и столкновений. Понять, вокруг чего разгораются страсти, в чем действительная спорность отснятого материала.

«А ведь в сценарии был какой-то сложный поворот... какой-то характер... там что-то было». Так говорит автор, начинающий утрачивать свою флегматичность, казалось, совершенно непробиваемую. Ненавязчив данный студийно-профессиональный сленг, даже чуть «капустнический» оттенок фразы — все уместно и хорошо, только бы вот почувствовать, что́ за этим стоит. И стоит ли что-то. Может быть, прав автор. Может быть, режиссер. Может быть, как это нередко бывает в искусстве, они оба правы. Но почему я, зритель, должен верить на слово, что столкновения их — не по пустякам, не из-за ерунды?

В давней пьесе Эдварда Радзинского «Снимается кино», в памятном спектакле Анатолия Эфроса драма заключалась в том, что режиссер убеждался в неглубокости, копеечной смелости своего замысла тогда, когда фильм уже выходил из-под его контроля, начинал жить собственной жизнью. Режиссер должен был завершать работу, в которой разочаровался, не знал, куда ее дальше вести. Там неясность

контуров будущего фильма была вполне оправданной: сместились ценности, ориентиры спутались, откуда же быть ясности?

В «Голосе» нечто внешне похожее, но по сути иное: просто картина, над которой здесь бьются, находится в той стадии, когда даже авторы ее, наверное, не могут сказать с точностью, получится ли то, что желается, какое целое сложится из готовых фрагментов. Что же говорить о нас, зрителях, если, глядя кадры «фильма в фильме», вкрапленные в художественную ткань «Голоса», мы не очень понимаем, о чем в них речь и вокруг чего ломаются копья. Естественно, что не понимаем...

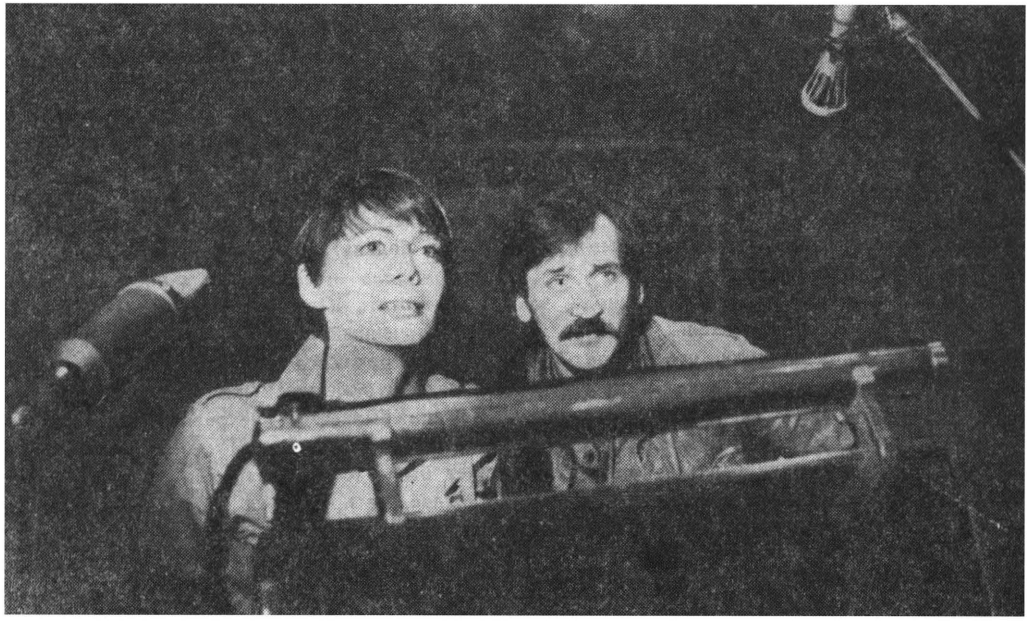
Так, может быть — вдруг закрадывается мысль — может быть, авторы «Голоса» этого и добивались? Может быть, весь сыр-бор разгорелся вокруг заведомо проходного фильма, изначально запланированного «середняка»? Или Рязанцевой и Авербаху просто неважно, из-за чего возникли разногласия, а важно только то, что оба героя предельно выкладываются в спорах? Неважно, что за «фильм в фильме» выходит — «середняк» или шедевр, или вовсе киномакулатура. Хотя в этом случае шедевр — вряд ли... А то ведь бывает, конечно, бывает: люди треплют себе нервы, не задумываясь над тем, ради чего они это делают и стоит ли то, что они делают, их нервов. Инфаркты получают — из-за сотрясения воздуха, чьего-то злого, несправедливого слова или косого взгляда. Так не об этом ли «Голос»? Быт, суета, каждодневность, здоровья никакого, жизнь изжита, — а что осталось, что вспомнится?

Пусть так, но тогда.. тогда дайте мне понять, что т а к, со всей определенностью дайте. Что бедная Анюта жестоко ошибается в «гениальном Сергее Анатольевиче» или, возможно, не ошибается уже, но полусознательно держится за иллюзию, с которой не в силах расстаться. Что великолепный Ромашкин со своей за душу берущей музыкой залетел сюда вовсе случайно, и лучше бы он не тратил себя неизвестно на что, а так бы и переждал всю эту кутерьму, скрылся бы от нее в ожидании чего-то другого, что стоило бы его таланта и душевной отдачи. Нам достаточно убедительно показали, что «неизвестно к чему» он отношения не имеет, иметь не может.

Нет, что-то во мне решительно восстает против высказанного только что предположения. И Анюта должна бы иной быть, и Ромашкин. Несколько иной должна была бы быть вся нравственная интонация ленты. Не резко, но ощутимо иной. И вообще сразу возникает немало разных вопросов.

Почему, например, кадры «фильма в фильме» представлены на экране в таком изобилии — существовала, надо полагать, цель. ввиду которой столько экранного времени на них потрачено. И объясняется же нам зачем-то, что фильм — о молодой журналистке, что она, кажется, борется за некую справедливость. Намекается, что через фильм проходит тема человека, который «бьется башкой об стенку... чтоб доказать, что он не второй сорт». Утверждается, как принципиально важно сменить выдуманное кем-то бессмысленное усредненно-лирическое название «Ее голубые глаза» на другое, резкое и жесткое — «Правила игры»...

То есть, кажется, авторы «Голоса» предполагали рассказать не только о том, что добросовестная работа над л ю б ы м фильмом трудна, кропотлива, изматывающа. Кажется, они и о том могли сказать, ч е м трудна работа именно над «Правилами игры», какой душевный запас, какие мысли о жизни вложили в нее режиссер, автор сценария. Показать, в чем, быть может, различие этих мыслей о жизни. Непохожесть «идеи», правоты одного на правоту и «идею» другого. Недосказали... Как было досказать? Наверное, только с помощью «Правил игры». Допускаю, что это вообще невозможно — сделать фильм в фильме, имеющий не только вспомогательный, но и самостоятельный, существенный смысл, и чтобы все разговоры, происходящие вокруг, нанизывались «на вертел» этого разгаданного нами смысла. Однако не могу не попытаться представить, сколь обогатила бы такая «разгаданность» человеческие индивидуальности режиссера и автора сценария, которые в пределах отпущенного им материала сыграны Фи-



«Голос».
Юлия Мартынова— Н. Сайко,
Сергей Анатольевич — Л. Филатов

латовым и Калатозишвили безупречно. Они-то, автор и режиссер, в отличие от героя Радзинского, в своих «идеях», судя по всему, не разочаровались. Они не знают до конца, что получится, и потому нервничают, но чего хотят — это они знают. Знают? Даже их несогласие в оценке главной героини какое-то невнятное, непроявленное по сути. Хотя единственное, что, по-моему, несомненно, — это степень человеческой, профессиональной отдачи, с какой работает в «Правилах игры» исполнительница главной роли Юля Мартынова. О ней, о Наталии Сайко, играющей Юлю, — разговор особый.

Когда в первых же кадрах вы видите ее измученное, мокрое от пота лицо, чувствуете, что с озвучиванием роли не ладится, — вам становится ясно: не просто спешка, суета и усталость, что-то еще иное гложет, подтачивает эту молодую хрупкую женщину с огромными одухотворенными глазами. Душевный недуг? Жизнь не задалась? Да нет, она удачно снимается, она популярна. У нее дом, муж, отзывчивый, добрый, любимый и любящий. Просто Юля больна, больна физически и, как оказывается, смертельно. И, быть может, не сознавая еще близости смерти, но серьезность своего положения чувствуя, она хочет, ей нужно, ей настоятельно необходимо завершить, самой завершить работу, в которую столько вложено. Ей невыносимо думать, что ее героиня, ее, будет говорить с экрана чужим, пусть и очень похожим голосом. Она убегает из больницы на озвучание, возвращается и убегает вновь, и в какой-то момент ей начинает казаться, что на студии к ней потерян интерес, и ее голос, голос серьезно больного человека, уже никому не нужен.

Так оно и есть в какой-то мере. Надломленность организма не способствует интенсивности творческого процесса, сроки поджимают, и коль скоро у Юли сейчас не выходит, то не лучше ли пригласить на озвучание кого-то другого, хотя бы и Машу Ахтырскую. В первый

раз, что ли?.. Жестоко? Но о степени серьезности Юлиной болезни никто не догадывается. А потом... да, жестоко. Жестоко теребить человека, не давать ему покоя, не считаться с его состоянием и настроением, пока есть в этом человеке потребность, нужда, — и забывать о нем, как только проходит сиюминутная острота потребности. Но разве не сталкиваемся мы в повседневности на каждом шагу с маленькими, чаще всего неосознаваемыми проявлениями жестокости такого рода?

Да и не то чтобы забыли Мартынову, все же к ней прекрасно относятся... Просто... ну, просто так вышло. Решили, что не получится сейчас у Юли — стали искать другую актрису. С другой сорвалось, работа встала, все ходили раздраженные, искали выхода, не могли найти — пока не увидели на студии Юлю, которая не могла больше в больнице, пришла сюда, зная, что унижается, что ее здесь не ждут. А увидели — и вдруг сообразили: вот же он, выход, вот же она, Мартынова, собственной персоной, и никого больше не надо искать. И режиссер готов на колени встать перед актрисой, без которой он, оказывается, картины не мыслит. Могли хоть в больницу заехать... Какая больница? Я сам от этого всего скоро в больницу лягу... «Да ты, правда, больна?» — «Не-а». — «Тогда все в порядке, пишем!»

Забыли, вспомнили, не позвонили, на колени встали... И люди все — хорошие, незлые, обыкновенные люди. Только слишком сосредоточены на своем, слишком самозабвенно торопимся — студийным ли коридорам, тротуаром ли... Куда? Где оно, неизбывно важное, что заслуживает того, чтобы бросить все и лететь сломя голову? А может, во сто крат важнее остановиться и невзначай приметить, что кому-то рядом ты нужен, голос твой нужен? Душа? Что чья-то драма не произойдет, если ты остановишься — иссякнет на грани последней непоправимости? Останавливаемся? Иногда... А иногда — бежим дальше. Все милые, все добрые, но всем чуть-чуть не хватает времени. А чуть-чуть, случается, и решает. Но и то правда, что отнюдь не чуждая кинематографической суете Маша Ахтырская категорически отказывается озвучивать Юлину роль, когда Юля больна, отказывается говорить чужим голосом. А когда Юля умрет, Ахтырская согласится озвучить то, что осталось, совсем немного. Согласится, чтобы фильм был. Юлин фильм. И там, где должна плакать Юля, мы услышим Машин плач, плач артистки Татьяны Лавровой. И будет это живой, страдающий, человеческий, отнюдь не чужой голос...

Ты больна? Не-а. Ну и прекрасно! А на самом деле — больна, ни в коем случае нельзя работать Юле Мартыновой. И человек, сосредоточенный на своем не столь самозабвенно, как режиссер «Правил игры», мог бы это понять и заметить. Она бывает беспощадной, но она бывает и прекрасной, эта сосредоточенность художника на своем. Кто знает, может быть, Юля Мартынова прожила бы чуть больше, не приди она снова в тонателье тогда, когда ей был предписан строжайший постельный режим. Но она пришла, и ни врачи, ни муж не смогли ее удержать. В. Бочкарев играет человека глубоко интеллигентного, обостренно чувствующего. Смирившегося с тем, что для Юли сначала — кино, а потом все остальное, в том числе он, Аркадий, — и в этом своем смирении самоотверженного.

Юля пришла на озвучание, приблизив, возможно, свой конец. Но она испытала последнее счастье работы, счастье завершенного дела. Высокой и горькой поэзией овеяна эта будничная сцена в тонателье, когда на наших глазах художник себя сжигал, и никто, никто не мог помешать ему в этом. «Может, передохнешь?» — «Не хочу». И режиссер понимал, что отдыхать Юле не надо, что, быть может, именно сейчас фильм обретал душу, становился фильмом. И все понимали это, и ни о каких накладках, проколах не могло быть и речи, и даже смену оказалось возможным продлить... Есть минуты, за которые стоит заплатить жизнью, и есть люди, которые соглашаются ею платить. Илья Авербах и Наталия Сайко выхватили из торопливой повседневности, вырвали у нее, приблизили и показали нам эти минуты. И то, как человек платит.

Значит, все-таки «Голос» — о б э т о м? А не о том, как может растратить себя человек

на препирательства из-за ничего. Нет, как хотите, а Юля Мартынова, Анюта, Ромашкин — это один уровень художественного мышления, а автор сценария и режиссер с их «Правилами игры» — другой и, конечно, менее высокий. И думается о том, что за фильм мог бы быть, если бы не этот перепад уровней. Прикоснувшись к лучшему, острее ощущаешь то, какие возможности упущены. Прикоснувшись к лучшему...

Еще будет последняя сцена в больнице, будет соседка Юли по палате, чем-то угнетенная, подавленная. И будет Юля, светящаяся, еще полная пережитым недавно на студии, со всеми готовая поделиться своим светом. А уж расшевелить соседку, заставить ее отрешиться от тревожных дум — это ей совсем нипочем. Снова сияют огромные глаза Юли. Она сейчас так богата, что и малой доли этого богатства пожилой усталой соседке хватит надолго.

А в следующем кадре — снова студия, портрет Юли Мартыновой в траурной рамке. Молодой хрупкой женщины, которой так нужно было говорить своим голосом. И еще ей нужно было, чтобы ее голос и голос, например, Маши Ахтырской могли звучать как один. Чтобы множество человеческих голосов могли звучать как один, и не было бы в общем звучании этом ни одной фальшивой, ни одной чужой ноты...

М. Саенко

Шаг к бессмертию

Мы — атеисты и материалисты — примирились с неизбежностью конца жизни. Для себя. Но не для человечества. Не для природы. Не для биосферы. Мы верим в бессмертие наших идей, жизни на Земле, человеческого духа и пытливого разума. Мы стремимся сберечь наш прекрасный мир, сберечь его красоту и богатство, его мудрое единство и разнообразие. Неизведанными путями, преодолевая поражения и одерживая победы, идет к этой цели наука.

Много лет назад В. И. Ленин писал: «Познание может быть биологически полезным, полезным в практике человека, в сохранении жизни, в сохранении вида лишь тогда, если оно отражает объективную истину, не зависящую от человека»[1]. Сегодня объективная истина, к которой стремится наука, решая огромную общечеловеческую задачу сохранения природы, ближе к нам, чем когда-либо. Один из путей решения этой грандиозной социально-экономической задачи предложил лауреат Государственной премии СССР доктор биологических наук профессор Б. Н. Вепринцев. Он выдвинул идею создания банка генов всех существующих на Земле живых организмов и сохранения их в условиях низких температур.

Банк бессмертия... Наверное, еще тридцать лет назад эта идея многим показалась бы утопической. Впрочем, нет, не наверное... Листаю «Словарь современного литературного русского языка», изданный в 1954 году, нахожу слово «ген». Вот что о нем сказано: «Некий воображаемый носитель наследственности, якобы обеспечивающий преемственность в потомстве тех или иных неизменных признаков и свойств организма». А ведь задолго до появления на свет авторов и составителей словаря Ф. Энгельс в «Диалектике природы» писал: «Современное естествознание признает наследственность приобретенных свойств и этим расширяет субъект опыта, распространяя его с индивида на род...»[2]

Привожу эту цитату вовсе не для того, чтобы полемизировать со старым словарем, а чтобы напомнить, сколь труден путь опровергающих догмы, разрушающих представления, казавшиеся незыблемыми, и на этих развалинах возводящих нечто новое, невиданное...

«ЦАРАПИНА НА ЛЬДУ»
Сценарий А. Рожена. Режиссер А. Борсюк. Оператор А. Фролов. «Киевнаучфильм», 1983.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 142.
[2] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 582.

Вот почему сейчас, когда генетика, генная инженерия стали объективной реальностью, нелишне вспомнить приведенную выше формулировку о «воображаемом» носителе наследственности, который «якобы» обеспечивает преемственность...

Итак — банк генов. О путях реализации этой идеи рассказывает фильм «Царапина на льду», снятый на студии «Киевнаучфильм» режиссером А. Борсюком по сценарию А. Рожена. И, может быть, потому, что идея профессора Б. Н. Вепринцева живо интересует каждого, картина смотрится с неослабевающим интересом. Хотя, видимо, дело не только в притягательности темы. Весь образно-эмоциональный строй фильма, начиная от великолепных пейзажных съемок, тактичного и вместе с тем волнующего музыкального фона и кончая уникальными кадрами опытов с анабиозом, — все затрагивает не только разум, но и чувства.

...Легкий пух окутывает чашечки цветов, синеет спокойная гладь озера, ветер раскачивает молодые деревца на лесной опушке, а чуть глубже, в лесу, солнечные копья пронзают кроны высоких деревьев... Звучит гитара — не та бойкая, разудалая, которую мы так часто слышим в последние годы с эстрады, не слащаво-сентиментальная, которую помним по далекому детству, и не та походная, туристическая, где и мелодия-то из трех нот, в одном ритме... Гитара звучит благородно и чисто, задумчиво и чуть тревожно, и от этого еще прекрасней видятся нам цветы и озера, лес и горы... Да, действительно, миллиарды лет потребовались природе, чтобы создать эту земную красоту, чтобы образовалась единая и нерасторжимая общность живого, укрепились и стали надежными связи в биосфере.

Но что это? Среди камней — одинокая фигурка человека, и вот уже странный, почти лунный пейзаж, какие-то окаменевшие отвалы, кучи слежавшегося мусора — следы хозяйственной деятельности людей.

— Законы, по которым человек теперь строит свой мир, — предупреждает фильм, — во многом стали противоречить законам, по которым живет остальная природа. Если это несоответствие сохранится, то мы скоро недосчитаемся еще многих, возможно биологически невосполнимых видов животных и растений. А кто же останется? Предположения ученых жестоки. По их мнению, выживут те, кто имеет небольшие размеры, живет на большой территории, активно плодится, легко уживается с человеком и... не представляет для него никакой ценности: крысы, голуби и тараканы, а из растений, кто бы подумал... одуванчики. И камера как бы утверждает этот неутешительный прогноз: через прицел винтовки мы видим прекрасную гордую голову жирафа, затем курок винтовки — и в кадре уже его чучело... чучела тигра, волка, медведя, орла.

Но вот крыса — она жива, жив голубь, и копошится таракан в пробирке. Неужели только они останутся? Ведь для того чтобы сохранить животных и растения в их естественных местах обитания, нужно почти треть Земли полностью исключить из хозяйственного освоения. Практически эта задача нереальна.

Говорит профессор Б. Н. Вепринцев, и мысли его находят в нас живой отклик не только потому, что мы узнаем нечто такое, о чем прежде не знали, не задумывались, но еще и потому, что мы ощущаем, как важна для этого человека поднятая проблема, как тверда и бескомпромиссна позиция ученого.

Оказывается, чтобы сохранить животных в заповедниках, сохранить вид, существующих площадей явно недостаточно. Паре тигров, например, чтобы нормально существовать, нужна площадь диаметром до ста километров, не пересеченная дорогами... Конечно же, и зоопарки не в состоянии выполнить задачу по сохранению и размножению исчезающих видов.

Пять лет назад профессор Б. Н. Вепринцев, выступая на генеральной ассамблее Международного союза охраны природы и природных ресурсов, предложил собрать и законсервировать в глубоко замороженном состоянии живые клетки всех существующих на Земле животных и растений, чтобы в будущем, при необходимости, можно было воссоздать из них представителей того или иного вида.

«Царапина на льду». Доктор биологических наук Б. Н. Вепринцев

Реальна ли эта идея? Ведь издревле известно, что жизнь и холод, как гений и злодейство, — две вещи несовместные! Веками это положение принималось на веру и стало догмой, как всякое положение, признаваемое неизменным, несмотря на изменение объективных условий развития. Но вот в тридцать седьмом году при изучении оптических спектров поглощения ярких звезд в межзвездной среде впервые были обнаружены живые молекулы. По прежним представлениям, их не должно быть в космическом пространстве, но они есть! Удалось зафиксировать не только двухатомные, но и двенадцатиатомные молекулы, причем иные из них оказались близки по структуре к молекулам глицина — одной из основных аминокислот белка, из которого и состоит все живое на Земле.

Авторы фильма попытались воссоздать на экране эксперимент, проведенный учеными, смоделировавшими межзвездную среду в стеклянном шаре, и предоставили слово для комментария лауреату Ленинской премии академику В. И. Гольданскому. Ясно и доступно даже самому непосвященному рассказал он о том, как возникла теория так называемой «холодной предыстории жизни».

А киноэкран шаг за шагом проследил, как наука убивала догму, утверждавшую, что низкие температуры и мощное ультрафиолетовое излучение звезд разрушают все химические связи. В развитие предложенных рассуждений авторы сочли возможным продемонстрировать на киноэкране лабораторный опыт, позволивший ученым совершить поистине ошеломляющее открытие: холод не только не препятствует образованию новых, сложных веществ, но является необходимым условием этого образования. А затем зрители стали свидетелями нового, уже не лабораторного, а космического эксперимента, проведенного космонавтами Коваленком и Иванченковым на борту «Салюта-6».

На наружной поверхности станции в специальном кассетном устройстве «Медуза» были помещены пропускающие ультрафиолетовые излучение солнца кварцевые ампулы со смесями биологически важных веществ. Десять месяцев они находились в открытом космосе, после чего Иванченков снял «Медузу», что позволило сравнить содержимое ампул с контрольным контейнером, находящимся внутри станции. Выяснилось, что в отличие от содержимого контрольного контейнера, оставше-

гося без изменения, в «Медузе», находившейся в открытом космосе, под влиянием солнечного излучения и низкой температуры простые молекулы превратились в сложные, что привело к образованию компонентов нуклеиновых кислот, служащих хранилищем генетической информации, а вместе с белками — хранилищем жизни.

Наконец, следующий шаг, наблюденный уже на Земле. Мы увидели, как обычная лягушка, пролежавшая в ледяной воде несколько месяцев,... осталась жива. Вот и муравейник, обнаруженный кинематографистами где-то на Колыме, из которого выползают на солнышко шустрые муравьи. Они отличаются от среднерусских тем, что благополучно пережили зиму с шестидесятиградусными морозами. Спасительным оказался глицерин, входящий в состав их организма. Исследователи выяснили, что под его воздействием вода в их организмах при охлаждении образует не острые кристаллики льда, повреждающие клетку, а желеподобную массу. И все же потребовались долгие годы упорной работы, прежде чем удалось сохранить в предложенном эксперименте хотя бы несколько клеток...

Выразительно снятые детали экспериментов, сложные лабораторные установки и приборы, убедительные дикторские пояснения, спокойная интонация и серьезные размышления ученых — вся далекая от аффектации стилистика фильма уже настроила нас на определенный лад, когда где-то в конце третьей части силовое поле экрана вдруг резко возросло. Мы увидели резвящегося на снегу черного бычка-двухлетку, биография которого стала научной сенсацией. Мы узнаем, что от коровы-донора получили восьмидневный зародыш, диаметром две десятых миллиметра, и поместили его в специальный раствор, препятствующий образованию льда в клетках. Затем пробирку с эмбрионом охладили до минус шестидесяти градусов, и трое суток эмбрион находился в жидком азоте при температуре минус сто девяносто шесть. Размороженный эмбрион пересадили другой корове, и в положенный срок она произвела на свет нормального здорового теленка весом в сорок пять килограммов.

А вскоре родились две телочки-«льдинки», эмбрионы которых пролежали в жидком азоте уже два месяца. На фотографии они выглядят отлично, эти телочки из пробирки! Камера возвращает нас к сенсационному бычку, который с аппетитом поедает ярко-желтые ромашки, словно это не он еще до своего рождения как бы побывал во льдах Юпитера или Сатурна.

Идею создания «банка генов» поддержал Международный союз охраны природы и природных ресурсов.

Что же дальше?

Член-корреспондент Академии наук СССР Л. А. Пирузян убежден, что на первом месте в Красной книге должен быть человек, являющийся частью живой природы. Если человек заботится о страусах и о птичках, говорит он, не менее важно позаботиться о себе и о своем наследстве.

В самом деле, когда мы влияем на природу, природа влияет на нас, было бы наивным надеяться, что бурные изменения в биосфере нашей планеты не отразятся на человеке.

Чтобы контролировать возможные наследственные изменения, нужно сохранить генетический стандарт современного человека. Естественно, придется преодолеть огромные трудности. Но ведь они были, эти трудности, когда ученые создавали для нужд практической медицины банк органов человека. А теперь многие из препятствий позади. Мы видим сосуды, заполненные жидким азотом, где хранятся кожа, костный мозг, суставы, сухожилия, роговицы. Следующий этап: сердце, легкие, почки — близкий, но еще не взятый рубеж. Но он непременно будет взят. Уже решена проблема длительного хранения крови в условиях низких температур. А вот как остановить время, сохранив надолго весь человеческий организм, шагнуть к бессмертию? Но для этого тело человека нужно охладить почти до минус двухсот градусов. Охладить сорок тысяч миллиардов клеток ста двадцати разновидностей. Пока пути к низкотемпературному анабиозу нет. Сегодня он остается такой же мечтой, как мечта о вечном бессмертии.

Впрочем, авторы включили в свой серьезный фильм сюжет, словно позаимствованный из детективного романа. Мы видим уникальные фотоснимки, сделанные в Америке полтора десятилетия назад. В те дни в Лос-Анджелесе умирал от рака легких семидесятитрехлетний профессор психологии Джеймс Генри Бедфорд. В восемнадцать тридцать его личный врач засвидетельствовал наступление смерти, затем в кровь Бедфорда ввели вещество, препятствующее образованию кристалликов льда при замораживании. К двум часам ночи температура тела покойного достигла минус 75 градусов. Замороженное тело завернули в алюминиевую фольгу, поместили в специальную «криогенную капсулу хранения» и залили сжиженным газом при температуре минус сто девяносто шесть градусов. Несколько дней спустя капсула была доставлена на самолете в Аризону, где она будет храниться до тех пор, пока не найдут способ лечения рака и эффективный способ размораживания. Вот уже пятнадцать лет лежит Бедфорд в своей ледяной могиле, и большинство ученых считают, что у него нет ни одного шанса «воскреснуть».

И все же — я на стороне тех, кто считает включение этого весьма экстравагантного эпизода в фильм вполне уместным. Даже если эта «лобовая атака» на анабиоз впоследствии потерпит окончательное поражение. Ведь отрицательный результат в науке, как известно, тоже результат — он предостерегает от неправильно выбранного пути.

Разумеется, эксперимент с Бедфордом был соответственно обставлен зарубежными фирмами так, что нетрудно увидеть и второй, рекламный план события: авось кто-нибудь еще из страдающих пока неизлечимыми недугами миллионеров решится лечь в ледяной саркофаг, предварительно завещав свое состояние криоиническому обществу или другим лицам, осуществляющим подобные опыты.

В фильме, посвященном реализации фантастической по смелости идеи, многое может выглядеть фантастикой. И я хотела бы поддержать это начинание. Судите сами: камера панорамирует по магаданской тундре. Поблескивает вдали река, рассекая неяркий северный пейзаж. Вот карьер в долине ручья Киргилях. Мерзлый грунт и... труп мамонтенка. Рабочие старательской артели, которые промывали здесь золотоносные пески, увидели останки вымершего животного. Находка взволновала ученых многих стран. И уж совсем сенсационно звучит текст: «В мышечных

«Царапина на льду»

тканях, в одном из тончайших капилляров совместными исследованиями советских и американских ученых были обнаружены отлично сохранившиеся в течение сорока тысяч лет клетки крови... К сожалению, все они оказались мертвы. Даже вечная мерзлота не смогла уберечь их в течение сорока тысячелетий. А если бы удалось найти хотя бы одну живую клетку у этого мамонтенка, то можно было бы попытаться вывести из нее живую особь доисторического северного слона».

Если бы... Но ведь не нашли живую клетку! Да и как, будь она найдена, вывести из нее особь? Вопрос этот возникает немедленно, и, словно предугадав его, авторы ведут нас дальше по неведомому таинственному пути. Камера запечатлела увлекательнейший эксперимент: у лягушки-альбиноса взяли несколько клеток кожи, выделили из них ядра и пересадили в неоплодотворенные яйца самки зеленой лягушки. Теперь оставалось ждать — даст ли новую жизнь ядро не половой клетки, а клетки кожи? И вот появились на свет крошечные белые лягушата — точные генетические копии донора. Из пятидесяти четырех пересадок ядер тридцать удались! Значит, если бы у мамонтенка сохранилась хоть одна живая клетка, ее ядро можно было бы пересадить в половую клетку индийской слонихи, затем эту клетку имплантировать в организм слонихи, и через положенное время на свет мог бы появиться живой мамонтенок! На этом и строился проект возрождения доисторического северного слона.

И здесь фильм вновь возвращается к лежащему в ледяной могиле Бедфорду. Если в будущем в его теле удастся обнаружить пусть единственную живую клетку, то из нее методом клонирования можно будет получить живого ребенка — точную генетическую копию Джеймса Бедфорда — как бы воскресить его из мертвых и дать прожить ему новую жизнь. Да, сегодня это мечта, но пройдет энное количество лет, и метод получения генетических копий может стать реальностью.

«Может быть, в будущем, — свидетельствует с экрана профессор Б. Н. Вепринцев, — мы научимся считывать генетическую информацию, записывать ее и таким образом получать опять живых животных. Но сейчас единственно реальный путь — сохранение генов в глубоко замороженном виде... Но это — всего лишь один из необходимых этапов в цепи мероприятий, которые нужно осуществить, чтобы сохранить животных и растения на Земле. И чтобы сохранить саму жизнь человека, так как человек не может жить в среде искусственной, инородной, он возник в природе, сформировался вместе с другими животными, и для него единственный путь сохраниться как виду — это находиться в том окружении, в котором он вырос и в котором существует».

...Сказочно прекрасна наша Земля. Камера уводит нас в березовую рощу, залитую солнцем, наполненную птичьими голосами. Почти пять миллиардов лет понадобилось природе, чтобы создать наш мир. Теперь его нужно только сберечь, только сберечь...

Проходят дни, но эта лента не забывается. К ней невольно возвращаешься мыслями, какими-то ассоциативными мостиками соотносишь ее с тем, что видишь вокруг. И вместе с тем, по мере ослабления «эффекта присутствия», а следовательно, и эмоционального воздействия, начинаешь думать о фильме строже. Возникают вопросы. Почему, например, показав удивительный эксперимент с лягушками-альбиносами, авторы ничего не сказали о том, кто, когда осуществил метод клонирования? Ведь это было истинным свершением в науке! Остались анонимными и авторы другого уникального эксперимента с «искусственным» бычком и телочками-«льдинками».

И еще. Прошло пять лет с того дня, как Международный союз охраны природы поддержал предложение профессора Б. Н. Вепринцева о создании банка генов. Что сделано за эти годы? Какие препятствия стоят на пути осуществления задуманного? Чего добился сам Б. Н. Вепринцев?

Безусловно, нельзя объять необъятное. Используя самые разнообразные средства — натурные пейзажные съемки и комбинированные специальные, создавая иллюзию экспери-

мента на экране, монтируя их с уникальными фотоснимками, режиссер добился главного — сделал научно-популярный фильм зрелищным, эмоциональным, заразил нас идеей. И все же мы ощущаем некое нарушение пропорций — несколько больше иллюстраций, чем хотелось бы, несколько больше текста, чем нужно. Не успеешь осмыслить увиденное, а вывод... уже звучит с экрана.

Не совсем удачно, на мой взгляд, дано название картине. Оно взято из цитаты Роберта Скотта, сказавшего, что люди сделали уже много открытий, но в сравнении с тем, что им предстоит еще сделать, это всего лишь — царапина на льду. Цитата прозвучала в дикторском тексте фильма. И не у всех она остается в памяти. А на афише «Царапина на льду» воспринимается совсем иначе. Прочтет это название зритель и подумает, что картина, скажем, об освоении Арктики или о фигурном катании.

А фильм о другом. О том, что важнее всего... О сохранении всего живого на Земле. Для будущего. Для бессмертия.

Валерий Туровский

Как доказать аксиому?

В расширенной аннотации к фильму «Аукцион» говорится: «Перед зрителями проходит история борьбы советских людей за сохранение высокопородистых лошадей, показанная на фоне остросюжетных приключений героев».

Конечно же, ни сценарист, ни режиссер не могут нести ответственность за стилистические и смысловые неловкости, допущенные редактором фильма. И не несли бы, не будь эта странная, но очень емкая, вобравшая в себя все смыслы и подтексты картины фраза точным определением увиденного на экране. Вот только то, что техническими ухищрениями, монтажом, цветом и улыбками в фильме кое-как удалось закамуфлировать, — в бесстрастной аннотации выразилось с беспощадной самопародийностью.

Право, не знаю, какой оперативный повод нашли авторы фильма рассказать о том, о чем рассказали (сами они об этом почему-то красноречиво безмолствовали), но действительно в картине — не откажешь ей в этом — проходит история борьбы, «борьбы за сохранение», имеются и фон, и остросюжетные приключения героев...

Все есть. Нет только героев, достойных событий, и событий, достойных героев.

Категоричность, поспешность и временна́я бездоказательность этого посыла связаны с тем, что для автора рецензии в этой картине так много очевидного и саморазоблачительного, что труд, взятый им на себя, сродни труду доказательства аксиом. Но это, как говорится, факт биографии автора и его личные трудности, с которыми ни создатели картины, ни ее возможные зрители вправе не считаться.

А чтобы доказать аксиому, вернемся к фильму, к монтажной его записи или, точнее, к простому пересказу, который — история критики знает такие случаи — красноречив сам по себе и не нуждается в комментариях.

Во время Великой Отечественной войны гитлеровцы вывезли из нашей страны много породистых лошадей, в том числе и Надежду, продолжательницу рода легендарного Атланта, купить которого в свое время мечтал аж сам последний русский самодержец.

В 1945 году Надежда вернулась в родные края, но по ложному виду, где она значилась как Габбе. Настоящая же родословная осталась у некоего фон Риттера, страстного лошадника. Надежда-Габбе вскоре пала, дав, как ей и положено, чистопородное потомство. Но ни у кого нет доказательств того, что это растет, ширится и крепнет линия легендарного

«АУКЦИОН»
Сценарий Н. Тимченко. Постановка В. Курыкина. Оператор В. Климов. Художник Н. Саушин. Композитор Б. Рычков. Звукооператор А. Цыганов. «Мосфильм», 1983.

Атланта: потомство — здесь, родословная — там.

Много лет спустя фон Риттер приезжает в Советский Союз с тайной мыслью купить фиктивно беспородную внучку Надежды, соединить внучку с хранящейся у него родословной бабушки и стать обладателем лошади, чья линия ведется от самого Атланта.

Но там, где в годы войны помогла сила, сейчас не могла помочь хитрость. Юноша Андрей Ермаков, безуспешно пытавшийся во время войны спасти Надежду от похищения, теперь, сорок лет спустя, став начальником конной части того самого завода «Простор», где и проводится аукцион, прикладывает массу сил, нервов, здоровья и даже простительной хитрости, чтобы вынудить фон Риттера вернуть родословную.

Вот так вкратце выглядит стержневая линия картины, на которую будет нанизано великое множество сюжетно-тематических ответвлений, среди которых так много важных и актуальных, что хватило бы на добрый пяток фильмов, связанных с не менее животрепещущей проблематикой.

Тема войны, заявленная с первых же кадров картины, казалось, способна внушить уважение и доверие к авторам «Аукциона». Тема беспроигрышная, на которую мгновенно откликается зритель. Но до тех только пор, пока не становится ясно, что война — лишь способ войти в доверие, претензия на карт-бланш, получив который, авторы, кажется, вольны делать, что заблагорассудится.

Но зритель уже давно перестал быть столь простым и бесхитростным. Ему уже мало того, что на экране стреляют. К рассказу о войне — если такой вообще был необходим в фильме с внешторговским названием — авторы отнеслись как к возможности взвинтить и живописать анемичное и блеклое действо. Бесспорно, им это удалось. Действительно, военные эпизоды, наверное в силу естественной зрительской отзывчивости, кажутся наиболее достоверными и завершенными. И наиболее зрелищными: оператор Владимир Климов, очевидно, испытывая неудовлетворенность изобразительным материалом сцен, повествующих о сегодняшнем дне, старался компенсировать свой творческий голод в страстно, с ощущением кинематографического ритма снятых военных эпизодах.

Трассирующие пули, развевающиеся лошадиные гривы, блики от фар вражеских мотоциклов, пожар в ночи — здесь много операторской выдумки, изобретательности и яркой выразительности.

Однако военных эпизодов, даже с учетом повторов некоторых монтажных фраз, наберется едва ли на четверть от общего метража этой отнюдь не короткой картины. Как же распоряжаются авторы щедро отпущенным им временем? Что еще успевают вставить в фильм, стремясь не столько нечто существенное добавить, сколько хоть как-то скрепить рассыпающееся драматургическое построение?

В фильме много самоигральной экзотической натуры и не менее экзотических недействующих лиц. Дюны, скалы, море, комфортабельные лимузины («иномарки»), уютные виллы преуспевающих дельцов, современные амазонки. Одна из них по чистой случайности оказывается «супругой посла одной из стран Южной Америки». Эти кавычки — не случайность. Я дословно процитировал реплику из фильма, чтобы стало ясно, с кем водятся герои «Аукциона», кого они на своем веку повидали. Так вот, амазонки, жокеи, неземной красоты лошади, тысячные и миллионные ставки на заморских, конечно же, ипподромах — до чего же здорово, как же красиво!..

Но все эти импортные роскошества и экспортные лошади не способны скрыть от зрителя полное отсутствие какого бы то ни было значительного содержания, какой-либо выношенной (уж не говорим выстраданной) авторской мысли. Сколько уже было в кинематографе последних лет бесславных попыток сыграть на «маленьких слабостях» аудитории — не получалось. И не то чтобы расчет был неверен или зритель всегда мог противопоставить расчету свою беспримерную моральную устойчивость. Просто не удавалось, (наверное, к счастью) скрывать, искусно камуф-

лировать ложные антихудожественные по своей сути намерения. Эти намерения почему-то всегда оказываются трогательно очевидными и наивно нелепыми.

Авторы фильма «Аукцион» не нарушают сложившуюся традицию. Все, что, по их расчету, должно было ласкать глаз, а то и захватывать дух, выглядит на экране весьма унылым, случайным, хаотичным. Без всего этого прекрасно можно было бы обойтись, не принеся, правда, фильму ни особого вреда, ни пользы.

Хотя как знать, если бы в фильме все выглядело тише и скромнее, может быть, и сам фильм получился бы достойнее, без раздражающих глаз и ухо зрителя атрибутов «нездешней жизни», прочно оккупировавших экран.

Но прогнозы и предположения не в нашей компетенции. Мы имеем дело с кинематографической реальностью и пытаемся соотнести ее с реальной действительностью. И без стыда расписываемся в своем неумении сделать это: не соотносится.

С легкостью, достойной иного применения, авторы «Аукциона» «пробрасываются» своими героями. Какими появились они на свет в первой части фильма, такими и уйдут из девятой.

Законченный негодяй в маске благопристойности так и не снимет ее; страстный борец за чистоту лошадиных пород одержит, наконец, победу, не испытав при этом ни стыда, ни радости; юное создание Настя, влюбленная в лошадей и в своего Юру, надо полагать, все получит сполна; сам Юра, влюбленный в Настю, в лошадей, в скачки и в аукцион, нашел в своем любвеобильном сердце место и для любви к компрессорам, странным образом посредничая между фон Риттером и представителем Внешторга.

Как, согласитесь, круто все замешано. Какое приближение к герою на всех уровнях: от интимного до государственного и даже международно-политического. Спору нет, мы — люди общественные, но и меру тоже знать надо.

Кстати, с чувством меры у создателей картины отношения тоже сложились не лучшим образом.

Развернув широкий живописный фон, расположив на нем героев с неясным прошлым, туманным настоящим, но, надо полагать, безоблачным будущим, сценарист и режиссер в финале спешно сворачивают действие, торопливо воздавая каждому участнику композиции все то, чего он так жаждал целых полтора часа: кому любовь, кому родословную, а кому и компрессор.

Интервью между съемками

Тамара Семина в фильме «Формула света»

Расхожее представление об актерской профессии как о вечном празднике возникло, очевидно, не случайно. Ведь об актере, как правило, вспоминают и пишут, когда он находится в зените славы, когда ему во всем сопутствует успех и каждая его работа на виду. Но стоит праздникам в актерской судьбе смениться буднями, как интерес журналистов и критиков к актеру ослабевает, как правило, актер оказывается вне их активного поля зрения.

Разговор об актерских буднях, о проблемах, с ними связанных, в какой-то мере уже начат на страницах журнала в интервью с В. Теличкиной и Т. Конюховой («ИК», 1983, № 6). Однако затронутые в этих материалах вопросы далеко не исчерпывают тему. Т. Семина и М. Дюжева, выступления которых публикуются в этом номере, открывают новые ее аспекты.

Тамара Семина

Роли, которые мы выбираем

Сегодня, на мой взгляд, сложились две ярко выраженные категории актеров. Девиз первых: главное — сниматься, неважно, в каких фильмах, в каких ролях, лишь бы появляться на экране, постоянно напоминать о себе, чтобы тебя, не дай бог, не забыли зрители. Число ролей кое у кого из таких актеров приближается к трехзначной цифре. Однако принесли ли эти роли настоящее творческое удовлетворение своим создателям? Сомневаюсь.

Но есть актеры, которые исповедуют другой принцип: лучше меньше, да лучше. Они подходят к выбору каждой своей роли ответственно, вчитываются в сценарий будущего фильма, примеряются к новой роли и только потом говорят «да» или «нет».

Я стараюсь следовать именно этому «другому» принципу. Сколько раз приходилось отказываться от, казалось бы, весьма лестных предложений. Иногда не нравится сценарий, иногда чувствую, что роль — не для меня.

Я, например, точно знаю, что никогда не смогу сыграть женщину, которая не только не уступает представителям сильного пола, но и в чем-то даже превосходит их (своеобразные издержки эмансипации). Такая не то что коня на скаку остановит, а возьмет за холку и поставит перед собой на колени. Не скажу, что героини подобного склада вовсе мне чужды. Они есть в жизни, а значит, должны быть и на экране, и как зритель я не могу не оценить некоторые их достоинства. Но вот сыграть такую героиню — не смогу. Не по мне она. А раз так, то даже самое заманчивое предложение, связанное с работой над характером современной «деловой» женщины, для меня заведомо неприемлемо.

Но что значит для актера отказаться от роли? Ведь пойти на это порой бывает отнюдь не просто. По сравнению со своими коллегами, работающими в театре, киноактеры находятся в неравном положении. Скажем, мы, актеры, состоящие в штате киностудии «Мосфильм», сниматься в кино просто обязаны. Если хотите, это наш профессиональный долг. Так что, как это ни парадоксально звучит, порой труднее отказаться от роли, нежели получить ее. Кроме того, — кинематографисты это хорошо знают — фильм нередко изрядно меняется на пути от замысла к окончательному экранному варианту, меняется и предназначенная тебе роль... Поэтому однозначно объяснить, почему я выбрала ту или иную роль или, наоборот, отказалась от роли, честно говоря, не могу. Многое решается чисто интуитивно, угадывается каким-то шестым чувством.

Конечно, существуют и определенные устойчивые ориентиры. Ну, скажем, литературный сценарий. Да, многое в работе над фильмом меняется, и отступления от сценария происходят часто. Но если в сценарии нет ярких характеров, то ни режиссер, ни оператор, ни актеры спасти его не смогут.

Но предположим, что в сценарии такие характеры есть. Ты даешь согласие на роль, и наступает второй этап: знакомство с режиссером. Вот здесь мне хочется поделиться некоторыми своими впечатлениями от работы с молодыми режиссерами.

Меня поражает порой то, что, приглашая актера на роль, они никак не пытаются соотнести свое видение образа с реальными творческими возможностями исполнителя. Преодолеть этот «разрыв» в процессе работы бывает очень трудно. Тем более что часто все попытки актера приблизиться к характеру, исходя из своего понимания, отвергаются с порога — монополия режиссера тут незыблема.

Актер таким режиссерам видится своеобразным роботом, послушно и беспрекословно выполняющим все указания.

Но актер все-таки не робот. Закономерно его желание быть сотворцом режиссера и сценариста.

Помню, я буквально влюбилась в сценарий Будимира Метальникова «Расскажи мне о себе» и была бесконечно рада, когда меня утвердили на главную роль в этом фильме. Характер героини, ее судьба были близки мне. Но уже в первый съемочный день стало ясно, что говорить таким изысканно правильным литературным языком, как в сценарии, моя героиня, обыкновенная медсестра, не могла. Где возможно, я пыталась придумывать для нее новый текст, иногда он рождался прямо на съемочной площадке. Не обошлось и без жарких споров с автором сценария и с режиссером фильма Сергеем Микаэляном.

А вот на съемках «Вечного зова» я, наоборот, стремилась не растерять ничего из той колоритной народной лексики, которой богат литературный первоисточник. Я выписала из романа Анатолия Иванова в тетрадь все сцены с участием моей героини Анфисы и с этой тетрадью приходила на съемочную площадку. Сверяла текст сценария с текстом романа, выверяла мизансцены и т. д. И здесь не обошлось без споров, порой тоже довольно жарких. А как же иначе?

Настоящий актер — это художник, со своими сложившимися жизненными и эстетическими принципами. Естественно, что он привносит в роль какие-то свои наблюдения и находки, а что-то не принимает, отбрасывает.

И здесь не надо бояться споров, в них, как известно, рождается истина, особенно если ведутся они ради общего дела. Увы, иные режиссеры отказываются от услуг известных актеров именно потому, что стремятся избежать столкновений с авторитетным «противником». А именно противника видят иногда в актерах режиссеры.

И еще одна наболевшая актерская проблема — типажность, когда актерам предлагают роли одного и того же плана, исходя из их внешних данных. Виновата в этом также инерция мышления режиссуры. Рассуждает при этом режиссер примерно так: «Если актер (актриса) удачно сыграл эту роль в фильме режиссера N, то подобную роль он (она) с успехом сыграет и у меня. А поручи ему (ей) роль другого плана, еще неизвестно, что получится...» Увидеть же потенциальные возможности актера, к сожалению, дано лишь немногим.

А что такое бремя типажно-

сти, я могла убедиться на собственном опыте. Начиналась моя кинематографическая судьба счастливо: «Два Федора», «Все начинается с дороги» и, наконец, Катюша Маслова в «Воскресении» Льва Толстого, экранизированном режиссером Михаилом Швейцером. Успех экранизации у зрителей, хвалебные рецензии — все это, конечно, радовало. Но вот закончилась праздничная суета премьер, и ко мне стали поступать предложения новых ролей. Я читала сценарии и с ужасом думала: неужели теперь мне предстоит играть только роли обездоленных женщин?..

Однако тот же Михаил Швейцер в своем следующем фильме «Время, вперед!» по одноименному роману Валентина Катаева предложил мне совершенно иную роль и тем самым помог разрушить стереотип, который уже готов был окончательно сформироваться в сознании режиссеров.

Впрочем, внешние данные, естественно, во многом определяют судьбу актера, и тут уж ничего не поделаешь. Недавно я случайно встретила на «Мосфильме» Михаила Швейцера и, зная, что он приступает к экранизации «Мертвых душ», напрямик заявила ему:

— Михаил Абрамович, хочу сыграть у вас Коробочку.

Он удивленно посмотрел на меня и ответил:

— Тамара, но твой возраст, фигура — это ладно. Ну а что мы будем делать с твоими глазами?

За время работы в кинематографе мне довелось играть разные роли в разных фильмах: были здесь и трагедии, и драмы, и мелодрамы, и остросюжетный детектив, и даже оперетта. Играла я и «возрастные» роли, в которых экранная жизнь моих героинь длилась двадцать и более лет. Здесь приходилось сталкиваться с проблемой физического перевоплощения, большое внимание уделять внешнему рисунку роли: ведь с годами у человека не только стареет лицо или седеют волосы, меняется вся его пластика, манера держаться, говорить и т. д.

И все-таки, как бы ни была велика зависимость актера (особенно в кино) от внешних данных, главное для него — постичь человеческую суть героя, раскрыть его внутренний мир, понять мотивы его поступков. Сыграть судьбу так, чтобы она взволновала зрителей, нашла отклик в их душах.

При этом для меня понять — не значит оправдать или осудить героиню, которую я играю.

Моя Анфиса из «Вечного зова» вряд ли может вызвать сочувствие или симпатию: вышла замуж не по любви, мужа презирает, открыто изменяет ему. По стопам матери пошла и старшая дочь. Но вот началась война, и Кирьян уходит на фронт. Точнее, бежит, буквально как мальчишка, от семьи, от жены, от всей опостылевшей ему жизни. В момент расставания он говорит Анфисе, что больше не вернется к ней, даже если останется жив.

И эти слова вдруг заставляют прозреть Анфису, заставляют ее по-новому взглянуть на себя, на окружающих ее людей, на всю прожитую жизнь, пробуждают в ней лучшие человеческие качества. И когда Анфиса узнает, что Кирьян, потерявший на фронте обе ноги, просит милостыню в поездах, она бросается искать его. И находит. Оправдывать Анфису или осуждать? Наверное, она заслуживает и того и другого, и, честное слово, не знаю, чего больше, ибо за ней стоит человеческая судьба.

Недавно на киностудии «Мосфильм» я закончила сниматься в картине «Формула света», которую поставил режиссер Александр Светлов. Я играю роль одинокой женщины, секретаря директора большой стройки. Ситуация вроде бы тривиальная — роман крупного руководителя со своей секретаршей, но дело в том, что служебный этот роман перерастает в настоящую большую любовь. И вот когда кажется, что моя героиня обретет, наконец, подлинное счастье, она погибает. И в этом судьба. Трагическая судьба.

Встреча с Александром Светловым закончилась несколько неожиданно. По окончании работы над фильмом он вдруг заявил, что я прирожденная комическая актриса, и сел писать сценарий эксцентрической кинокомедии, где мне предстоит играть главную роль.

Не знаю сейчас, что из этого получится — «моя» это будет роль или «не моя». Полагаюсь на шестое чувство.

Интервью вел М. Николаев

Марина Дюжева

Как я училась спорить

Марина Дюжева в фильме «За счастьем»

— Марина, вы окончили театральный институт, а приобрели известность как киноактриса. Сложен ли был процесс адаптации в кинематографе на первых порах?

— Начало было нелегким. Я долго не могла привыкнуть к специфике работы в кино. Когда увидела себя первый раз на экране — чуть не заплакала.

Я не вгиковка, окончила ГИТИС, никакого опыта работы перед камерой у меня не было. А тут — особая атмосфера съемочной площадки, на полу мелом проставлены крестики: куда пойти, где остановиться и т. д. Все это было ужасно, я была как деревянная. Я привыкла, что в театре долго репетируешь, готовишься, прежде чем выйти наконец на зрителя. А в кино не успел еще дочитать сценарий — идешь на съемочную площадку, не успел отсняться, а фильм оказывается уже готов и его смотрят миллионы зрителей. Изменить, исправить уже ничего нельзя.

Сейчас я ко многому привыкла, но все равно скоротечность съемочного процесса вызывает во мне некоторую растерянность. Эта «помеха» хотя со временем и становится менее ощутимой, но все равно где-то внутри продолжаешь ее чувствовать. Она порой может отрицательно сказаться на работе. Поэтому важно все время контролировать себя в этом смысле: не теряешься ли ты в кинематографическом водовороте? Конечно, можно быть просто исполнителем чужой воли и самой ни о чем не задумываться, но не могу не оценивать то, что делаю на экране.

— *Однако кинематографический водоворот оказывается иногда сильнее актера, даже такого, который стремится контролировать и критически анализировать свою работу.*

— Я понимаю, что вы имеете в виду. И могу сказать вам честно, что едва ли не половина сыгранных мной ролей следа во мне не оставила.

К сожалению, в кино режиссер, приглашая актера, особенно молодого, не знает, что на самом деле тот может, а чего не может. Главный критерий — это «фактура»: подходящая или неподходящая. Поэтому счастье для актера попасть к тому

режиссеру, который знает или почувствует твои возможности. Играть становится легко, делаешься свободной, раскрепощенной.

Вот Михаил Михайлович Козаков знает мои возможности. Ведь он был одним из моих преподавателей в театральном институте, а там я играла, скажем, роль Прибытковой в «Последней жертве». Поэтому он специально пригласил меня сниматься в «Покровских воротах», уже в период работы над режиссерским сценарием решив, что маленький эпизод — весьма эксцентрическую, можно даже сказать «экзотическую», особу сыграю я. Вы только вспомните, с какой манерной, идиотической интонацией моя героиня заявляет: «Я вся такая внезапная, такая противоречивая вся...». Но работала я в этом маленьком эпизоде с гораздо бóльшим удовольствием и интересом, чем над иными главными ролями.

Была атмосфера единства, единомыслия на съемочной площадке, ощущение общего дела. А сколько режиссеров, взяв сценарий, который им нравится, не знают, чего добиваются, чего хотят. Одну и ту же сцену они могут ставить и так и эдак. Это, естественно, раздражает. Начинаешь спорить, правда, уже не рассчитывая на какой-либо благоприятный результат.

Иногда бывает и наоборот: режиссер знает, чего хочет, но согласиться с ним тем не менее невозможно. Так было во время работы над фильмом «Девушка и Гранд». Сценарий предполагал другую актрису. Но дело было не только в этом. Героиня должна была плакать едва ли не в каждой сцене: то от умиления, то от радости, то от горя. Вообще расчет всего фильма — умилить, растрогать зрителя. Сентиментальность проявлялась даже в том, что героиня постоянно должна была появляться в беленьких, голубеньких, розовеньких платьицах.

И в этих-то платьицах она работала на конюшне!

В кино, как и везде наверное, надо уметь сопротивляться чуждому, заведомо неприемлемому для тебя. А это, как я теперь поняла, целая наука. Не научился сопротивляться, не научился отстаивать свою точку зрения, готовься к тому, что будешь потом краснеть, глядя на экран.

Понемножку я научилась спорить, не соглашаться. А на первых порах, когда верх брало чисто школярское послушание, получались у меня роли-близнецы.

— А как накапливалось это актерское чувство протеста?

— После первых своих ролей я почувствовала, что во мне хотят видеть нечто «положительное», «голубое». Да и сейчас приходится слышать, что образ моей героини «должен выразить светлое начало, так необходимое для фильма».

Но, увы, эти чистые, хорошие девушки, призванные вносить в фильм ноту оптимизма и жизнерадостности, почему-то все на одно лицо. Жизненности, подлинности в них маловато.

— Как же рождаются такие лишенные жизненной плоти персонажи?

— Почва все та же: сценарий — приблизительный, неточный, неконкретный, лишенный живых примет нового. И, как ни странно, подобные сценарии принимаются к постановке. Вот и появляются на экране безликие герои. Говорят: «Они молодежь, наше будущее, а будущее должно быть светлым, обнадеживающим». И идеализируют, «подчищают» образ молодого современника. А разве не важно показать, скажем, в молодой девушке узнаваемые и достаточно распространенные черты, нуждающиеся в критике? Уверена: это подействует и будет более полезно социально, чем бесконечная демонстрация «бесплотных», «сладеньких» героинь.

— Но ведь бывает и так, что несколько «стереотипная» роль, выступление в устоявшемся (пусть и поднадоевшем актеру) качестве оказывается нужным хорошему фильму?

— Я уже говорила о том, что фильм должен быть продуман, глубоко продуман. Если есть у актера уверенность, что режиссер точно знает, что и как надо делать, тогда к нему — полное доверие. Тогда хочется сыграть и привычную тебе героиню.

Конечно, надеешься, что твоя роль не просто удастся, а ста-

нет каким-то творческим шагом вперед.

Но иногда приходится думать прежде всего об удаче фильма в целом. Думаешь: если зрителям понравится фильм, они примут и меня в нем.

— Здесь, пожалуй, уместно вспомнить сыгранную вами небольшую роль молодого адвоката в фильме Г. Данелия «Мимино» и поговорить вот о чем. Бывает так, что профессионализм, тонкое чутье режиссера как бы изначально гарантируют актера от поверхностного «присутствия» пусть даже и в небольшой роли, заставляют нас априорно верить, что именно этот актер, а не какой-то другой мог и должен был сыграть ее. Конечно же, гарантирует актеру успех и драматургия: необходимость данного краткого эпизода для фильма, глубина и точность его сценарной разработки. Казалось бы, все учтено, просчитано за актера и роль его «обречена» на успех...

— Но все это лишь повышает ответственность актера, заставляет его осознать высокую степень своего авторства. Порой в фильме существует множество небольших ролей, которые как бы все равно кто сыграет. В этом «как бы» и заключается истинный смысл, этим «как бы» и проверяется истинная состоятельность актера в образе.

— В «Мимино» сыгранная вами девушка-адвокат, защищающая своего первого в жизни подсудимого, переживает за довольно недолгое экранное время сложную гамму эмоциональных состояний. Мы видим и девчоночью неуверенность, боязнь «провалиться» на своем первом процессе (нечто вроде горячки студента перед экзаменом), затем обретение веры в себя на суде, решимость в защите человека и, наконец, снова чисто девчоночью радость, ликование за выигранное дело, «выигранную» судьбу своего первого подзащитного. Эта милая девочка, как и многие другие хорошие люди, которых повстречал на своем пути Валико Мизандари, усиливает в главном герое животворящее чувство родины.

За несколько экранных минут — эволюция характера, столь много значащая для фильма. Вам удалось передать это ненавязчиво, естественно. Но, увы, подобные роли, где на сравнительно малом драматургическом пространстве удается точно, не пользуясь никакими «сверхсредствами», передать характер человека, довольно редки.

— Да, это так. Поэтому важно понять сразу: по-настоящему ли серьезный драматургический материал предлагают тебе. Понять, стоит ли за характером психологическая правда, правда жизненных обстоятельств. Иногда это можно определить даже по тексту роли, только по тексту. Написанный приблизительно текст приходится подгонять и «под себя» и «под роль». А есть текст точный. И сцена бывает необязательная и обязательная. «Обязательную» сцену не заменишь, не выкинешь, она порой без слов, но бывает значительнее иного монолога.

И когда это так, то роль будет не пустой, независимо от того, в каком фильме снимаешься, комедийном или некомедийном.

— А бывает у актера так, что работа оставляет ощущение жертвы, муки, но в то же время приносит удовлетворение?

— Бывает. Я недавно закончила дубляж в грузинском фильме «Кукарача». Дублировала роль Инги. Процесс дубляжа трудоемкий, даже изнурительный. Но я абсолютно не жалею, что взялась за эту работу, потому что она дала мне возможность понять что-то в самой себе.

Дублируя, я могла абстрагироваться от собственной внешности, от своих психофизических данных. Надеюсь, это пойдет мне на пользу.

Интервью вел А. Качура

Актуальный диалог

Роман Балаян, Виктор Мережко— Геннадий Масловский

Траектория полета

1. «Послесловие»

Геннадий Масловский. Фильм «Полеты во сне и наяву» вызвал немалый резонанс в прессе — и специальной, и общей. Чувствуется, что фильм взволновал критиков, а в таких случаях трезвый анализ нередко уступает место эмоциональному отклику. Если вдуматься в суть рецензий, то приходится констатировать — они в общем однотипны: дань мастерству сценариста, режиссера, актеров, оператора, составивших отличный ансамбль, ведущих свое повествование легко и заразительно; некоторое удивление или даже растерянность по поводу героя фильма с признанием, однако, что таковой тип имеет место в реальной жизни; похвала или порицание авторам за то, что они как-то не очень четко выявили свое отношение к герою. К этому, пожалуй, стоит добавить, что картина вызывает у критиков ряд кинематографических и театральных ассоциаций: вспоминают «Утиную охоту», «Осенний марафон», «Неоконченную пьесу для механического пианино», «Родню» и немало другого; с одной стороны, здесь есть желание определить новое произведение в ряду уже вошедших в культурный обиход явлений; вторая сторона таких ассоциаций — скрытый или прямой упрек в похожести, прямом влиянии или даже перепевах уже явленного, известного.

Не попытаться ли отойти от этой схемы и, используя специфические свойства толстого журнала, расширить рамки разговора о фильме, соотнести законченное произведение с замыслом, сопоставить авторские намерения и художественный результат?

Попыткой такого разговора и будет наша встреча.

Для начала хотелось бы знать ваше отношение к фильму: он уже завершен, как бы оторвался от вас, зажил самостоятельной жизнью. Вы оба заняты работой над другими произведениями. Хотелось бы получить от вас своего рода послесловие к фильму.

Виктор Мережко. Действительно, прошло немало времени, картина уже была в прокате, появились рецензии, среди которых, на мой взгляд, есть и тонкие, и точные; приходили и приходят письма зрителей, которые пишут не только Олегу Янковскому и другим актерам, не только режиссеру, но и мне, сценаристу, что бывает не так уж часто.

Приятно, что фильм вызывает в основном положительные отклики. Припоминаю, что в «Советской культуре» было раздраженное письмо какого-то зрителя, но больше с отрицательными оценками я практически не встречался.

Г. М. Авторы не всегда имеют доступ к таким оценкам. Приятнее в письме или в глаза автору высказать благодарность или похвалу. В противоположном же случае требуется аргументация. Думаю, что противников у фильма больше, чем известно вам.

В. М. Возможно. Хотя авторы писем, которые я получал, всегда объясняют, чем именно затронула их картина, да и рецензии не голословны.

Мне важно в картине то, что до сих пор меня волнует. Я видел ее много раз. Когда фильм вышел на экраны, ходил в кинотеатры: следил, как смотрят. Признаюсь, выступал и в роли достаточно нескромной — зазывалы: просил всех знакомых пойти в кинотеатр, а потом рассказать о своих впечатлениях.

Уверяю вас, здесь дело не в обычном авторском самолюбии. Это не первая картина по моему сценарию, которая принесла мне удовлетворение. Я люблю «Здравствуй и прощай», «Уходя — уходи», «Трясину», мне очень нравится «Родня». Но с «Полетами...» случай особый.

Виктор Мережко и Роман Балаян

Сценарий этот подвел некоторый итог моим работам последнего времени и был для меня началом какого-то другого, следующего этапа. Я не изменил ни своей теме, ни герою, но, как мне кажется, заявил их значительней, обобщенней, социально весомей. Нам, по-видимому, не избежать подробного разговора о герое «Полетов...», поэтому сейчас скажу только, что я считаю Сергея Макарова таким же чудаком, какими были его предшественники, но он не только выламывается из окружающей его среды, а в чем-то существенном несет в себе ее черты, он — тип, сформированный средой, хотя и ведет себя как личность, для окружающих неординарная.

Г. М. Фильм «Полеты во сне и наяву» отличается от вашего сценария, опубликованного в альманахе «Киносценарии» в прошлом году: есть купюры, введены новые эпизоды, появились персонажи, в сценарии отсутствовавшие. Известно, что практически любой сценарий в процессе производства претерпевает те или иные изменения. Интересно, как их воспринимает сценарист?

В. М. Видите ли, жаловаться на то, что у меня как у сценариста в кинематографе судьба складывается неудачно, я не могу: были в ней плодотворные встречи с Виктором Трегубовичем, с Никитой Михалковым, с другими режиссерами. Но в последнем фильме, мне кажется, союз сценариста и режиссера сложился особенно удачно.

Дело в том, что Роман Балаян снял фильм по-своему, согласно своей творческой индивидуальности. Но получилась картина, близкая и ему, и мне..

Вы спрашиваете об изменениях... Признаюсь, не все они мне кажутся вполне удачными. Ну, к примеру, появившаяся в фильме сцена ночной киносъемки... Но важно другое: в целом считаю эту картину своей в такой же мере, как и фильмом режиссера Балаяна.

Г. М. Вы не находите, что в результате этих изменений произошла некоторая переакцентировка?

В. М. Я представлял себе, что герой на протяжении сценария изменяется: вначале он как бы еще «летит»... В фильме он уже остановился, и мы его рассматриваем в момент этой остановки перед падением.

Роман Балаян. Зато задача стала труднее: передать мучительный внутренний процесс, который пока никто не замечает. Действительно, в фильме герой более статичен (не в смысле

физического действия, конечно). Видимо, это произошло потому, что я не поверил, что три дня, которые мы наблюдаем на экране за героем, могут что-то существенно изменить. Нет, мы видим лишь завершение процессов, которые сложились давно, врезали след глубокий и прочный...

Продолжая разговор о так называемой переакцентировке фильма по сравнению со сценарием, скажу, что здесь появились свои трудности. Если герой внутренне статичен, то его история может быть попросту скучна, поскольку проявления характера, в сущности, тавтологичны. Чтобы удержать внимание зрителя (а нам было важно его удержать), нужна в идеале некая полуторачасовая «магия». Должен сказать, что предыдущие мои картины такой магической силой, притягивающей зрительское внимание, не обладали. Пусть не обидится Мережко, но признаюсь, что «Каштанку» и особенно «Бирюка» я люблю больше, чем «Полеты во сне и наяву» — по своим, глубоко личным причинам. И все-таки последняя картина мне дороже, потому что в ней я полно, свободно, искренне высказался как гражданин и, судя по всему, был услышан и понят. Для меня это очень дорого и важно.

В. М. Я хочу кое-что в высказывании Романа уточнить, усилить. Для Балаяна чрезвычайно важен пластический облик картины. Его пластические образы — отнюдь не символы, не эквиваленты словесной образности, а способы организации пространства, выразительности движения людей и камеры в этом пространстве. Я помню, как он мучился со сценой в конструкторском бюро, где на крохотном пятачке пятеро героев выясняют отношения преимущественно в диалоге: Роману не хватало здесь воздуха, возможностей перемещать камеру, он испытывал трудности в построении кадра и мизансцены.

Р. Б. Эпизод так и остался слишком театральным.

В. М. А я знаю, что сцена зрителем принимается хорошо.

Так вот, я заговорил об остром пластическом видении режиссера потому, что это, на мой взгляд, значительно обогатило картину, ввело в нее воздух, пространство, ритм, какие-то стороны нашей картины обострило, какие-то сделало более весомыми и значительными. Тут действительно по сравнению со сценарием сдвинулись акценты. В результате произошло еще одно немаловажное изменение: думаю, изменился жанр.

2. Жанр

Г. М. Сценарий имеет подзаголовок: «Частный случай в легком жанре». Конечно, здесь предполагается прочтение обратное: и случай не частный, и жанр не такой уж легкий.

В. М. Я для себя определял жанр сценария как трагикомедию. Я, может быть, недостаточно научно представляю себе границы и свойства трагикомедии, но для меня это, в сущности, та же комедия, но с трагическим финалом. Значит, в повествовании почти до самого конца должна быть легкость. Так я старался писать. Не решусь определить жанр фильма, но он несколько иной, по ощущению — утяжеленнее.

Р. Б. Я не очень понимаю, что дает нам сейчас, после выхода фильма, определение жанра сценария. Но понимаю, что любое найденное и зафиксированное определение тут же ограничивает рамки, обедняет содержание, суживает поле зрения. Руководствовался я не определением жанра, а единством стиля, или чистотой жанра, скажем. Какого, названия у меня нет, но знаю его свойства: органичность, целостность.

Г. М. Речь вовсе не идет о том, чтобы пришпилить к какому-то произведению жанровую этикетку. Жанр — это установка, в которой я, зритель, воспринимаю ваш фильм, а вы, авторы в своем произведении ее предусмотрели.

Р. Б. Установка — опять же ограничение... В «Каштанке» и в «Бирюке» я закладывал что-то вроде установки, хотя и не знаю, как определить жанр этих картин. Но когда в «Полетах...» я обратился к сегодняшнему дню, тут, знаете, не всегда ясно, с какой установкой к нему подступиться...

В. М. Я с тобой, Роман, не согласен. Я по опыту знаю, что пока не определишь жанр то-

го, что пишешь, история расплывается, она просто может не состояться.

Ведь историю Сергея Макарова можно поразному изложить. Комедия позволяет мне выявить парадоксальность характера человека, который способен изобразить на улице обморок, а поднявшись на ноги, признаться, что ему в самом деле очень плохо; у которого осознанию трагичности исхода предшествует «ребячество» на праздновании дня рождения. Если бы не установка на комедию, вы с Олегом Янковским вынуждены были бы искать иной пластический рисунок роли, вы с ним не нашли бы это характерное подергивание губами, в котором есть и что-то детское, и грубо животное, и шутовское, и нечто спазматическое.

Я очень люблю жанр комедии, работаю по преимуществу в нем. Но здесь нет автоматизма. Каждый раз я должен «завести» себя на этот жанр. А если случилась какая-то неприятность, я огорчен или расстроен, то приходится, грубо говоря, и «вздрючивать» себя, чтобы попасть в струю этой самой установки.

Р. Б. Я думаю, что историю нашего героя можно показать только через призму иронии, мобилизуя свое чувство юмора. Иначе это была бы удивительно претенциозная (пусть даже в комедийном ключе) картина с морализующим итогом: не делай так. И действительно, многие вещи были бы недопустимы.

Демонстрирую. Вот после скандала в своем отделе, где Сергей проявил себя не лучшим образом, он садится в машину, проводит рукой по лицу, чтобы избавиться от того неприятного ощущения, которое осталось у него после этой сцены. Нам важно показать, что он переживает случившееся, что скандал остался в душе неприятным осадком. В том же состоянии он едет по улице. Что же мы делаем дальше? Запускаем машину с двумя девицами, и на остановке у светофора Сергей начинает с ними заигрывать. Это та парадоксальность характера, о которой говорилось.

Но вот что, может быть, интересно. У нас был снят крупный план беззаботно улыбающегося Сергея. По логике установки он работал как надо: вот герой только что вроде всерьез переживал неприятное чувство — и тут же он безоблачно весел. Так вот, я догадался этот крупный план улыбающегося девушкам Сергея из монтажа вынуть. Зритель не видит лица героя и может предположить и тот вариант, о котором говорилось, и противоположный — как движение души, растревоженной переживаниями, стремление найти отклик, сочувствие. А еще можно воспринимать его заигрывание как некий автоматизм поведения, когда поступок опережает сознательное решение и даже противоречит ему.

То есть появляется многомерность восприятия. А основана она на том, что жанровая установка не соблюдается, а, наоборот, нарушается или, скажем, расширяется. Хочется быть богаче жанрового канона. Не всегда получается — это другое дело. Но хочется.

Г. М. Разрешите мне вмешаться в ваш спор. Я хочу попытаться посмотреть с точки зрения зрителя на то, как работает в фильме соблюдение установки и отказ от нее.

Связав название фильма «Полеты во сне и наяву» с первым кадром, в котором перед нами спящий герой, мы ожидаем, что нам будет показан его сон с полетами. Но герой просыпается — и мы понимаем, что парение над землей откладывается. Теперь же, по-видимому, мы станем свидетелями земных, обыденных полетов героя, который, может быть, летчик, возможно, акробат, а если и представитель какой-то будничной, более распространенной профессии, то в ней, видимо, ему удаются творческие взлеты; впрочем, есть ведь и еще один вариант — противопоставление полета мечты и совсем не романтичного бескрылого существования.

Между тем полет во сне, по-видимому, не был приятным парением: герой просыпается в поту, озирается беспокойно. Кажется, сейчас, на стыке сна и реальности произойдет нечто важное, значительное, необычное. Что-то тревожное есть в атмосфере, хотя в комнате ничего настораживающего нет: спит ребенок в детской кроватке, не пошевелилась от резкого движения героя его жена. Но мы смотрим на окружающее глазами проснувшегося в тревоге героя. И глазами авторов, которые в следующем плане предлагают нам необычную

точку зрения из-под кровати: нога героя ищет шлепанцы, никак не может нащупать... Наконец герой встал, вышел из спальни, осторожно прикрыв за собой дверь. Она тут же приотворилась, но за ней не обнаружилось ничего, кроме черноты. Все это происходит в напряженной тишине, в которой слышится лишь тяжелое дыхание героя.

Восприятие мое субъективно, я эту субъективность подчеркиваю. Кроме того, сам процесс словесного воспроизведения пластической ткани связан с отбором определенных деталей и с оценочной их окраской. Чтобы выправить акценты, надо сказать, что в описанном эпизоде нет отчетливо выраженной установки, грубо говоря, на «фильм ужасов» или на криминальную историю, но предощущение чего-то важного, значительного, тревожного не привнесено мною, оно обусловлено теми деталями, которые существуют на экране и определенным образом окрашены.

Следующая сцена контрастна предыдущей. Серенькое утро за окном кухни, будничный монотонный радиоголос с улицы, требующий «маневровый локомотив на седьмой путь», герой, в расслабленной позе сидящий за столом с какими-то чертежами (похоже, что вечером он работал над ними)... «Здравствуй, дорогая мама», — пишет он на чистом листе бумаги и после короткой паузы рисует рядом рожицу в шляпе.

Письма не будет, понимаем мы, и точно — герой комкает листок и откладывает его в сторону. И вновь акцентированная деталь: с таинственным потрескиванием, с шелестом, который иначе не могу охарактеризовать, как зловещий, расправляется скомканная бумага, будто тяжело дышит. Нет, что-то будет, думаю я, что-то с героем сейчас произойдет. Сбитая было установка тревожного предчувствия снова заработала.

Тут появляется жена и, словно уловив зрительское ожидание, спрашивает:

— Что-нибудь случилось, Сережа?

— А что должно случиться? — отвечает Сергей вопросом, и по интонации ясно: если что и случилось, то говорить он об этом не хочет.

— Опять во сне к матери летал? — как-то нехорошо, с легкой насмешкой спрашивает жена.

И по этому «опять», и по насмешке можно понять: ничего особенного не случилось, да и не случится, наверное. Дальнейший диалог супругов это подтверждает. Все слова, видимо, давно сказаны и не раз повторены, как неоднократно, наверное, возобновлялась эта не острая уже, а вяловато протекающая семейная перебранка.

Герой уходит, хлопнув дверью, но перед этим повторена деталь с «тяжело дышащей» бумагой — Сергей смял и чертеж, лежавший на столе.

Итак, случилось и не случилось: герой ушел из дому, поссорившись с женой, но ссора, разумеется, не первая и не последняя, не из тех, которые решительно меняют что-то в жизни. Но, может быть, теперь что-то произойдет: недаром ведь еще раз с таинственным шорохом расправилась бумага на столе?

Сергей садится в машину, едет по пустынным улицам городка... Раздается милицейский свисток (сейчас случится, думаю я). У Сергея мелькнул в глазах азартный огонек, он нажал на газ (погоня, думаю я...), милиционер на мотоцикле тоже увеличивает скорость (сейчас, думаю я...), Сергей сворачивает в переулок (случится, думаю я...) и... останавливает машину, долго ждет, пока его преследователь, наконец, подъедет, заранее готовит документы... Не случилось.

Между прочим сценарий предусматривал погоню автоинспекции за Сергеем по всем правилам: с двумя милицейскими машинами, с петлянием по улицам, с прижиманием к бортику...

Фильм, построенный на разрушении установки, потребовал отказа от погони.

Р. Б. Может быть, все это и верно. Но только вряд ли имеет отношение к жанру. Речь скорее идет о стиле, о чистоте стиля, когда чувствуешь, от чего отказаться, а на чем сделать упор. Кстати, отказаться бывает труднее.

Г. М. Не могу согласиться, что это не имеет отношения к жанру. Заметьте, что комедия в

том смысле, о котором говорил здесь Мережко, — как легкое, летящее повествование — входит в картину далеко не сразу. Боюсь ошибиться, но, пожалуй, лишь ситуация с «обмороком» Сергея на улице решена в легком комедийном ключе. А ведь этот эпизод находится где-то во второй трети фильма.

Все предыдущие и многие последующие сцены решены скорее с добрым зарядом иронии, чем по правилам комедии. Собственно, система нарушения установки — это и есть «механизм», с помощью которого ирония входит в картину.

Р. Б. Я и не старался снимать комедию. Старался затеять разговор об очень серьезной проблеме с необходимым чувством юмора.

Г. М. Так и произошло «утяжеление» жанра, которое чутко уловил сценарист.

Р. Б. Пусть ирония вместо комедийной легкости, пусть это называется иронической трагедией или трагической иронией — критика, если ей так нужно, какое-то определение подберет. Мне, режиссеру, это определение ничего не дает, кроме сознания, что фильм в результате каких-то теоретических усилий загнали в более или менее подходящие рамки. Но сам я в процессе работы настраиваюсь на обратное — на отрицание рамок.

Вы называете это разрушением установки. Если в картине это чувствуется — для меня это похвала.

Г. М. А это и есть похвала.

Ведь за счет разрушения наших зрительских ожиданий вы и достигаете глубины восприятия, обостренного внимания.

Но, к сожалению, есть здесь и другая сторона.

Ведь я, зритель, довольно быстро ухватываю то, что вы называете чистотой стиля. И мне становится ясно, что если герой отправляется в поездку к матери, то, конечно, не доедет; захочет остаться на маленькой станции сменщиком его спасительницы-стрелочницы — передумает; с тайной надеждой на перемену судьбы подаст заявление об уходе из своего бюро — уйти ему не удастся...

Разрушение зрительской установки парадоксальным образом становится установкой. Вы стараетесь уйти от жанровых или стилистических канонов и не замечаете, как попадаете в плен собственного, только что найденного вами канона.

К счастью, живая ткань художественного произведения всегда богаче схемы, по которой оно строится. Богаче, шире, разнообразнее и ткань вашей картины. Иначе уже на третьем эпизоде зритель стал бы скучать.

Но все же отметим некоторую заданность, даже тавтологичность жанрово-стилевого решения: зритель знает, что если даны признаки какой-то установки, она тут же будет разрушена.

Р. Б. А почему бы и нет? Это и есть условия игры...

В. М. Дело, как я понял, не в этом. А в том, что правила игры, которые мы устанавливаем, мы сами вынуждены соблюдать. От них никуда не уйдешь. А поскольку жанр и есть правила, условия игры, то это дело не только критиков и теоретиков, как ты, Роман, говоришь, а наша, практиков, забота.

Г. М. В подтверждение этой мысли могу привести догадку о возникновении у критиков поверхностных ассоциаций с другими фильмами. Одна из причин, мне кажется, заключается в том, что, не обнаруживая жанровой определенности вашей картины, они ищут опору в уже известном и зачастую основываются на сходстве ситуаций, коллизий, расстановки персонажей, даже некоторых реплик. А тут вы сами подбрасываете пищу для таких поверхностных ассоциаций. Например, в одном из эпизодов герой оказывается рядом со стадионом, откуда слышится по трансляции голос: «Наш прекрасный осенний марафон...»

Р. Б. Здесь буду спорить. И очень яростно. Фонограмму, о которой вы говорите, я вставил намеренно. Почему — объясню потом.

Думаю, что ассоциации, к которым приходят критики, вовсе не поверхностны, а глубоки и существенны. Они касаются не фраз, не ситуаций, не жанра, а самой сути нашей картины.

Я считаю, что в последнее время в нашем искусстве, или шире — в культуре, или еще того больше — в общественной жизни появилось

несколько очень значительных произведений, совершенно друг на друга не похожих, но очень близких по своей направленности. Для меня это «Жил певчий дрозд» Иоселиани, «Утиная охота» Вампилова, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Михалкова и «Осенний марафон» Володина и Данелия. У кого-то этот список шире (отсюда и ассоциаций больше). Единство этих произведений я вижу в том, что здесь подняты вопросы, которых прежде наше искусство не касалось. Они стали сигналами, предупреждениями.

В. М. Здесь я хочу горячо поддержать Романа. Опасность, которая нам грозит, может иметь страшные последствия. И уже имеет. Что за опасность? Бездуховность, душевная инфантильность, человеческая и гражданская безответственность. Соблазны внешне легкого, не скованного никакими серьезными обязательствами, по видимости свободного и беспечного существования ведут в конечном итоге к заведомо проигранной, опустошенной, недостойной человеческого существа жизни. Каждая такая проигранная жизнь — социальная беда, распространение этой болезни — общественное бедствие.

Те произведения, которые об этой опасности сигнализируют (думаю, их больше, чем назвал Роман), действительно выполняют очень важную общественную функцию.

Р. Б. Когда находят в нашем фильме что-то общее с этими произведениями-сигналами, я не только не оправдываюсь, но «становлюсь в позу». Такой «позой» и было введение в фонограмму упоминания об «Осеннем марафоне». Я сделал это уже после того, как на обсуждении материала услышал упрек в сходстве с этой картиной.

Конечно, это поза, но поза искренняя.

В. М. Это, впрочем, не означает, что мы заведомо использовали уже найденные приемы. Это было стремление к внутреннему единству, а не к внешнему подражанию.

Р. Б. Ну, это, я думаю, не надо даже объяснять. Если есть какое-то поверхностное сходство, то, значит, моя вина: не усмотрел, не убрал (случай с «Осенним марафоном» особый, и здесь я готов принять упреки).

В. М. И когда речь идет не о подражании, а о внутреннем родстве, то тут уместнее говорить не о рождении аналогий, сближений, ассоциаций, а о традиции, о ее продолжении и, по мере сил, развитии, обогащении.

Г. М. Наверное, следовало бы проявить некоторую трезвость и оспорить сближение вами очень разных в действительности фильмов.

Но, откровенно говоря, не хочется этого делать: ваш пафос, полемический задор понятны.

Хотел бы только заметить, что, как оказалось, рассуждения о жанровых и стилистических принципах вашей картины не замкнулись в сфере профессионально-формальной и не вылились в схоластику отвлеченного теоретизирования, а привели к проблемам социальной направленности и конкретного фильма, и целой группы произведений, и, как само собой разумеется, современного киноискусства в целом. Очевидно, это закономерно. Я убежден, что мы неизбежно выйдем на эти проблемы, с какой бы точки зрения ни рассматривать художественную ткань фильма. К примеру, в аспекте композиции.

3. Композиция

Г. М. Я пытался понять, на чем держится цельность восприятия фильма «Полеты во сне и наяву», как обеспечивается его движение.

Мне кажется, это происходит за счет умело организованной композиции, которая жестко стянута параллельным видением нескольких тем, линий, мотивов.

Во-первых, это тема времени.

Время в фильме конкретизировано: все действие укладывается в три дня, и они представлены нам как бы с нарастанием — первый показан довольно подробно, от того момента, как герой проснулся в своей квартире, до того, как заснул в товарняке, направляющемся в сторону станции, где живет мать Сергея, и еще дальше — до той минуты, когда он забылся под стогом сена, избитый ворами, которых он спугнул; второй день представлен более фрагментарно: герой возвращается в город, встречается с дочкой, с сослуживцами; из

третьего дня показан лишь один эпизод — празднование дня рождения. Время к финалу как бы ускоряется, что сообщает повествованию необходимую динамику.

С другой стороны, время в фильме выступает и в своем образно-обобщенном выражении: это время сорокалетия героя, совпадающего с осенней порой, еще ясной, не пасмурной, но уже предвещающей близкие холода.

Ускоряясь от начала к концу фильма, время становится все холоднее, «неуютнее», Сергей все чаще мерзнет: в ожидании свидания, ночью после вечеринки, неожиданно попав на съемочную площадку заезжей киноэкспедиции, в вагоне товарняка, под стогом сена у полотна железной дороги, в другом стогу после купания на праздновании дня рождения...

Вторая тема — «полеты» героя.

Время от времени в картине говорится о полетах, которые совершает Сергей во сне: то об этом спросит его жена, то молоденькая сотрудница насмешливо скажет, будто Сергей Иванович читал лекцию на эту тему в обществе «Знание», то он сам попробует объяснить эту особенность своих сновидений новому знакомому — скульптору.

Но вводится и мотив полетов наяву: это не самолеты, не планеры, не дельтапланы, как можно было ожидать (они стали расхожими изобразительными аксессуарами романтизированного повествования). Это качели. Качели появляются на экране каким-то преувеличенно-массированным скопищем: они стоят в ряд, вдоль которого проезжает Сергей на машине, да и расположены как-то нелепо, у самой проезжей части, так что ребятишки на них в полете потом зависают над дорогой, — словом, так, чтобы зритель обратил на них внимание, связал с качелями, на которых покачивается начальник Сергея Николай Павлович в финальном эпизоде, а также с вариантом качелей — привязанной к дереву длинной веревкой, с помощью которой и совершит свой последний «полет» герой фильма.

Затем я выделил бы тему дороги.

Уже в начальном эпизоде мы слышим шумы находящейся, видимо, поблизости железнодорожной станции — и это как призывная возможность перемен места, пространства, может быть, и жизни. Потом однажды Сергей останется один на скамейке, камера наедет на его затылок, и внезапно в притихший городской шум призывно вольется гудок локомотива. Наконец, герой отправляется в путешествие самым романтическим образом — без вещей и билета, в попутном товарняке...

Тема дороги имеет и еще одну модификацию. Сергей много разъезжает на машине, и мы постепенно знакомимся с небольшим городком, в котором протекает действие. Здесь есть все, что положено старому провинциальному городу: стандартные коробки современных жилых домов и маленькие симпатичные особняки, рынок и стадион, вполне на уровне сегодняшних требований, детские площадки и конторы, приспособившиеся в строениях с архаичными сводчатыми потолками. И хотя в проездах, кажется, нет повторов, у нас складывается образ ограниченного пространства этого городка, дороги которого неширокi и недлинны, немногочисленны и утомительно однообразны.

И, наконец, еще один важный мотив.

Уже в первых кадрах мы видим, как открывается дверь вслед за вышедшим из спальни героем, и замечаем, что она вообще, видимо, сама по себе не держится: между косяком и дверью сунута какая-то тряпочка. И входная дверь за ушедшим из дома Сергеем тут же раскрывается, а за нею — и другие двери квартиры. Так же легко открывается перед Сергеем дверь на работе: он делает перед уходом замысловатое танцевальное па — и по мановению его руки дверь распахивается. И если какие-то двери не открываются (как в машине, после неприятной сцены с женой Сергея и Алисой), то по воле героя.

Во второй половине фильма двери перед героем перестанут легко распахиваться. Домой его не пускают, к Ларисе, которая, по всей видимости, прежде всегда была рада его приходу, он теперь протискивается в полуоткрытую дверь, к Алисе он вообще не попадает, столкнувшись под ее окном с молодым соперником.

В. М. Интересно, что в сценарии была еще сцена, в фильм не вошедшая: Сергей оказыва-

ется запертым в кабинете начальника железнодорожной станции и вынужден прыгать в окно со второго этажа.

Г. М. Не вошел в фильм и эпизод, когда Сергей стоит на коленях перед дверью Николая Павловича, прося прощения за скандал, устроенный на работе. Двери дома его старого друга, а теперь начальника тоже с трудом открываются перед героем.

Этот мотив как бы вторит теме дороги: открытое, зовущее пространство постепенно суживается, становится тесным, труднодоступным.

Р. Б. Семиотика?

Г. М. Анализ.

Р. Б. Не слишком ли рациональное восприятие?

Г. М. Это рациональный анализ эмоционального восприятия. Анализ, проведенный после того, как фильм эмоционально воздействовал и вызвал желание понять секреты этого воздействия.

Впрочем, я убежден, что и выстраивание композиции далеко не всегда подчиняется рациональному расчету, а движется во многом интуитивно.

Р. Б. Действительно, многие вещи, о которых вы говорили, для меня новы и неожиданны. В частности, вся линия открытых и с трудом открываемых дверей вовсе не предусматривалась, и я могу только радоваться, если она интуитивно сложилась.

Что касается других тем, то и в них многое рождалось по интуиции, без четкого формулирования функции, по тому внутреннему ощущению, которое я для себя по-прежнему называю чувством чистоты стиля.

Г. М. Как зритель могу засвидетельствовать, что, на мой взгляд, оно ни в чем не обмануло вас. Вам удалось создать картину со стройной, хорошо слаженной, прекрасно работающей, органичной композицией.

Как это ни парадоксально, совершенная конструкция фильма не только обеспечивает цельность восприятия, но и приводит, по моему убеждению, к серьезному просчету.

Я потому еще так подробно описывал линии, составившие конструкцию фильма, что знал: придется говорить о просчете, а здесь, как нигде, нужна опора на конкретность. И потому я еще немного займу ваше внимание характеристикой этих главных композиционных элементов.

Линии, темы, мотивы не только движутся, проводятся через весь фильм, но претерпевают важную эволюцию.

Время, как я уже говорил, имеет тенденцию к ускорению и все более окрашивается холодом. В первых кадрах герой просыпается в поту, в последних он корчится от холода (точнее сказать — и от холода), зарываясь в стог сена. Развитие линии приводит ее к качественно противоположной позиции. Не так ли?

Р. Б. Да, здесь есть завершенный цикл.

Г. М. Возьмем теперь линию «полетов». В конце фильма переосмысливается само толкование этого слова.

Кстати, способность героя к полетам в фильме сильно смикширована по сравнению со сценарием. Там Сергей Макаров действительно обладал неким таинственным даром летать во сне над теми местами, которые никогда не видел наяву, но тем не менее реально существующими. Мечтой героя сценария является перенести полеты из сна в реальность, и он терпит крах, когда убеждается, что это невозможно. В фильме это противопоставление мечты и реальности почти снято, и речь идет теперь просто о способности человека совершить полет как нечто естественное, как проявление простых и вовсе не уникальных способностей.

С этой точки зрения прекрасно найден пластический образ качелей. В сценарии Сергей раскачивался на ветке дерева, и в тот момент, когда он уже, казалось, готов был взлететь, не выдержала ветка, и вместе с ней герой падал на землю. В фильме появилась привязанная к дереву веревка, на которой раскачивается Сергей. Он, собственно, уже летает над дачным перелеском, над обрывистым берегом, над холодно поблескивающей рекой. Но это только по виду свободное парение: веревка закреплена, и герой совершает всего лишь мерные движения маятника...

Р. Б. Маета...

Г. М. Тоже хорошее слово

Ни дерево не ломается, ни веревка не обрывается. Сергей летит... вниз в холодную воду. Он полетел — в полном и точном значении слова, но в другом, противоположном привычному: полетел не в смысле воспарил, а полетел в значении упал.

Само понятие полетов совершает некий завершенный цикл с выходом в противоположность.

Такую же эволюцию претерпевает тема дороги: от манящей возможности выбора пути — поезд, автомобиль, полет — к финальному бегу героя по бездорожью во главе не замечающих его велосипедистов с бессмысленным (и многозначительным) криком: «Вперед!»

Ясно, как переходит в противоположность мотив открытых дверей. Но в этой линии есть еще один важный нюанс. Если вначале героя привлекает открытое пространство, легкое перемещение из одного места в иные, от одних дверей к другим, то постепенно у него появляется тяга к пространству замкнутому и ограниченному. Вспомните, как он запирается в будке телефона-автомата, чтобы съесть свой батон, и, видимо, это побуждение закрыться, отделиться от прохожих непривычно и удивительно для него самого. Стремление это завершается в финальном кадре: герой, дрожа и плача, зарывается в стог сена, максимально ограничивая свой контакт с пространством.

Так все линии не только перекликаются одна с другой, но они еще и оказываются сходными в типе своей эволюции.

Здесь, может быть, стоит вспомнить еще и линию, прочерченную повторением забавной рожицы, которую рисует герой. Впервые она появляется на начатом и тут же брошенном письме матери, затем мы видим ее на стене дома, где Сергей поджидает Алису, в финале рисунок изображен на полиэтилене палатки-времянки на берегу реки, где отмечается сорокалетие героя. Повторенный трижды, этот рисунок изображает веселого и чем-то опечаленного человечка, помещенного в замкнутое пространство треугольника.

Р. Б. Между прочим, это «автограф» Янковского, который я подсмотрел и использовал.

Г. М. В данном случае — это автопортрет героя. И в то же время — схема конструкции фильма: ее тенденция — замкнутость, ограниченность пространства, времени, действий, в конечном итоге — жизни.

Это проведено настолько последовательно и точно, что в моем зрительском восприятии не остается ни воздуха открытого мира, ни щели в этой замкнутости, ни выхода за его пределы.

По моему убеждению, это просчет.

Спорьте.

Р. Б. Спорить? Могу лишь сказать, что это сделано совершенно сознательно.

В. М. Погоди, Роман. Ведь тут не голословные претензии, а аргументы, с которыми можно спорить. Надо спорить!

Р. Б. Зачем? Вы разложили картину по полочкам, и в таком разложенном виде она мертва, и вы можете объявить ее замкнутой внутри себя, не имеющей отношения к жизни, к зрителям, к герою и даже к авторам. А она жива, слава богу, и вызывает живые отклики: кто-то принимает ее, кого-то она раздражает, как всякий живой организм.

Г. М. Я далек от позиции унижения вашего фильма. Я люблю его и ценю. Иначе зачем бы я участвовал в этом разговоре? Видеть и указать просчеты фильма — вовсе не значит обесценить его. Вы отчасти правы, обвиняя меня в разъятии композиции картины, но ведь таков неизбежный результат всякого анализа. Было бы ошибкой останавливаться на этом, не попытавшись воссоздать в синтезе результаты аналитического процесса...

Р. Б. Хорошо, скажите тогда, почему вы считаете просчетом фильма его композицию?

Г. М. Потому, что вы привели зрителя к ощущению замкнутой и безысходной ловушки, в которую попадает ваш герой, и остановились на этом. Мне кажется, что эта замкнутая (как ни противно вам это слово) конструкция превосходно выполнила свою роль, но сама функция, по-моему, недостаточна.

Р. Б. Таким образом, вы перечеркиваете все мои фильмы, потому что и в «Каштанке», и в «Бирюке» существовала подобная замкнутость, как вы назвали мой способ строить разговор.

Г. М. Я попробую высказаться о замкнутости с другой точки зрения и, может быть, доказательнее. Но для этого необходимо было бы прежде поговорить о герое, соотношении его с другими персонажами, с жизненными типами, с позицией авторов.

4. Герой

Г. М. Скажите, есть ли прототип у героя?

В. М. Прототип?.. Да, есть.

Это мой очень хороший знакомый. Очень хороший... Человек очень способный, легкий, открытый, широкий. Заниматься одним каким-то делом не сумел, нашел другое. Пробовал писать... Потом пристрастился к выпивке. Словом, не реализовался как личность...

Г. М. Сколько ему лет?

В. М. Сорок семь.

Г. М. А вам?

В. М. Сорок пять.

Г. М. А вам, Роман?

Р. Б. Когда снимал фильм, было сорок. Как герою.

В. М. Но сказать, что я списал Сергея Макарова со своего знакомого, конечно, нельзя. Здесь черты многих моих знакомых.

Г. М. Честно говоря, когда я спрашивал о прототипе, то ожидал получить отрицательный ответ. Или такой: «Сергей Макаров — это я».

В. М. Конечно, это в большой мере справедливо. Для любого героя многое берешь из себя, из своего жизненного опыта, из характера. В сценарии у Сергея масса моих шуточек (вроде «Салям-алейкум, дэвушка...»), привычек, приспособлений...

Но, видимо, не это главное. Суть в том, я думаю, что у каждого из нас есть какие-то нереализованные ресурсы или резервы, каждый в какой-то мере не состоялся. Вот в этом смысле, конечно, я писал о себе, обо всех нас.

Думаю, каждый рано или поздно приходит к такому критическому моменту, когда с горечью вынужден осознать: не все, что мог, сделал, не все способности развил, не все мечты осуществил, и это уже не исправить, не восполнить. Вовсе не обязательно этот момент имеет такой исход, как у Сергея Макарова, у которого все проиграно: что казалось легким, насыщенным, интересным, обернулось пустотой, что ощущалось как свободный и прекрасный полет, улетучилось бесследно. В сущности, трагический итог, трагический герой...

В общем, не по итогу, вернее, по степени его трагичности, а по сути проблемы у героя, конечно, много личных, личностных точек соприкосновения с автором. Точнее, с авторами.

Р. Б. Виктор, видимо, стесняется при мне откровенно говорить о прототипе. Дело в том, что замысел фильма исходит от меня.

Здесь своя предыстория. Я снял два фильма — «Каштанка» и «Бирюк» — и стал немного известен, по крайней мере, в кинематографической среде. Потом у меня образовалась довольно большая пауза... Я что-то кому-то советую, вроде бы дельное, о чем-то сужу, как будто впопад, и постепенно превращаюсь в странную фигуру кинорежиссера-акына, создателя устного кинематографического творчества.

Постепенно я стал рассуждать так (и это самое опасное): «А что, собственно, мои коллеги снимают? Так, «нечто»... Да и можно ли вообще снять то, что по-настоящему тебя волнует и захватывает?..» Тут масса самоуспокоительных доводов в таком роде.

В душе я оставался инфантильным, но никому того не показывал, собственной платформы, в сущности, не имел, но старался этого не обнаруживать — смело и решительно судил все и всех.

На третьем году я заметил, что, во-первых, я смешон, во-вторых, что у меня накапливается желчь. И тогда ясно понял: если я не сниму картину об этом, о своем, о себе... В общем, мне повезло: я нашел прекрасного и глубоко понимающего сценариста, замысел

мой поняли, картина вышла на экран, она получила отклик, резонанс.

Ни одной ситуации из тех, что я рассказал, на экране нет. Нет никакого внешнего сходства со мной у актера Янковского, а у его героя несколько иной темперамент, привычки и повадки. И тем не менее могу сказать: «Сергей Макаров — это я».

Картина дорога мне тем еще, что на ней я убедился: чем откровеннее ты рассказываешь о себе самом, о собственных слабостях, сомнениях и заблуждениях, тем больший отклик находишь у других.

В. М. В общем, можно (и, видимо, надо) сказать, что фильм не автобиографичен ни для сценариста, ни для режиссера, но в нем как бы проигрывается вариант их судьбы, выведен герой, близкий им обоим.

Р. Б. Задача состояла в том, чтобы вывести определенный современный тип и показать его во всей неоднозначности, соответствующей той, которую несет в себе этот тип в реальности.

Есть зрители, которым Сергей нравится. Они считают, что в идеале человек должен жить именно так — легко и свободно, не придавая неизбежным конфликтам глубокого значения, преодолевать их простыми средствами — превратить в шутку, отвлечься, отодвинуть от себя, не впускать в глубину сознания и души, не допускать превращения в коренную жизненную проблему. Другие считают его законченным подонком. Я не могу встать ни на ту, ни на другую точку зрения. Мне кажется, что обе они упускают десятки нюансов, которые и составляют сложность характера, личности, типа героя.

Нас упрекали в отсутствии позиции по отношению к герою. При этом имелась в виду, конечно же, одна из крайних позиций, по преимуществу вторая — клеймящая. Но именно в отказе от окончательного приговора — обвинительного или оправдательного — и есть позиция.

В. М. Нам предъявляли упреки и в том, что мы недостаточно объяснили социальные корни этого типа. Один из критиков сформулировал это как отсутствие духовной предыстории, как подмену социального психологическим и расценил это как слабости картины.

Г. М. Напротив, мне кажется, ценность этого образа как раз не в психологических нюансах, а в выявленных вами социальных противоречиях личности героя.

Как ловко апеллирует Сергей к гуманизму сослуживцев, как хитроумно взыскует доверия, как демагогически вворачивает фразу о гражданской ответственности... Как уверенно падает он на мостовую, заведомо убежденный, что прохожие проявят свои лучшие гуманные качества. И они действительно их проявляют. И машинист локомотива не только в нарушение всех правил берет его в поездку, но еще и телогреечкой снабжает. И сослуживцы легко прощают ему очередные «штучки». И начальник рвет его заявление об уходе...

Герой действует внутри социальной системы, в которой доверие, взаимопомощь, открытость и искренность отношений — норма. В обществе, основанном на других принципах, в системе, где эти принципы только провозглашены, но не реализованы, существование такого героя было бы попросту невозможным. Как, не испытывая никаких комплексов, ездит Сергей на машине, ему лично не принадлежащей, а лишь предоставленной по доверенности, так естественно он живет по доверенности общества. Другое дело, как он использует это доверие.

А в самом деле, как?

Он плутует, ловчит, хитрит.

Все было бы просто и ясно, если бы можно было из этого однозначно вывести: плут, ловкач, хитрюга, паразит, подонок. Нет, не все так просто.

Да, плутует, но не плут: для наживы ничего не сделает. Да, ловчит, но не ловчила: пресмыкаться и финтить для карьеры не станет. Да, хитрит, но не хитрюга: для нечестных махинаций не приспособлен, до подлости не опустится. И потому не подонок, не паразит.

Для героя не только не чужды принципы и нормы общества, но они в нем самом живут и определяют поведение. И с этой точки зрения, герой порожден и воспитан нашей общественной системой.

Ясна, мне кажется, и личная биография героя. Нетрудно представить себе, что был он в молодости из тех, кого все любят, с кем легко и просто, кто не отягчен ни заботами о желудке, ни предусмотрительным прокладыванием служебной карьеры.

Таким он и остался. Сергей сам об этом говорит жене, и тут ему можно верить. Но изменилось время, поменялась жизнь. Закон энтропии прост и жесток: все, что может испортиться, портится неотвратимо, если тому не мешать. Юношеская беззаботность переродилась в безответственность, изобретательность — в плутовство, наивность — в инфантильность, шутливость — в шутовство, легкость — в легкомыслие. Нужна большая внутренняя работа, чтобы не остановиться, чтобы противостоять энтропии.

Вот этого-то начисто и лишен герой — сознания, что для сохранения личности мало остаться таким, каким был, необходимо развитие. Для полноценной жизни человек не может получить все извне. Он сам обязан себя духовно обустраивать. Лишь во сне он может летать непонятным да и неважно каким способом. Наяву человек способен взлететь лишь в результате целенаправленных и упорных усилий. Иначе он не взлетит, а, напротив, упадет, что и случилось с героем фильма.

Здесь-то и лежит глубокий конфликт фильма. Он не внешний — между героем и средой, героем и обществом, а внутренний, воплощенный в самом герое. С одной стороны, человек многое может уже сегодня получить от нашей социальной системы с ее реально обеспеченными нормами и принципами. С другой — попытка прожить только этими, извне даваемыми возможностями без собственного «духовного производства» (причем налаженного так, что его «продукции» должно хватать не только на себя, но и поступать в систему) губительна для личности, независимо от того, продолжает ли она существовать физически.

Это та болезнь «бездуховности», о которой вы говорили вначале, причем, может быть, самый опасный ее вариант: герой вашего фильма совершенно чист в смысле меркантильности, «вещизма», соблазнов «сладкой жизни» и при этом все же фактически бездуховен — страшный парадокс. Социальная опасность здесь в том, что хапуга, жулик, карьерист все-таки виден и ясен, он практически одномерен, а Макаровы и сами-то себя не понимают, и другим в них сразу не разобраться.

Герой сорок лет раскачивался, чтобы совершить полет, почувствовал, что пора — а оказалось, летать он не умеет, и до сих пор не летал, а лишь мотался на веревке, и это был не разбег, а маета. Он выламывается из системы потому, что ориентирован только на пользование предоставляемыми ею возможностями без отдачи, без работы собственной души, обеспечивающей развитие, — а вовсе не потому, что чужероден среде.

Р. Б. Меня больше всего интересовало (думаю, и Виктора тоже), что́ человек накапливает в себе в период такой остановки, какую я сам пережил: становится ли он злее или сохраняет доброту. Если бы я считал Сергея окончательно, безнадежно бездуховным, я бы эту картину не снимал.

Г. М. Вы рассмотрели вариант, когда герой не перерождается, а остается открытым и добрым, ориентированным на нормы нашей социалистической системы. Но и в этом случае бездуховность или духовность мнимая, непродуктивная, как вы показали, ведет к гибели личности. В эмоциональной доказательности этой мысли я вижу важность и значительность фильма «Полеты во сне и наяву»...

Скажите, кто ввел в фильм песню Окуджавы?

В. М. Роман.

В сценарии Николай Павлович и Сергей пели что-то другое...

Г. М. Вспомнив «Синий троллейбус» Окуджавы, вы поставили, на мой взгляд, очень сильный акцент, включили целый слой зрительских ассоциаций. Хотя по годам героя и так можно вычислить, на какое время пришлась пора его формирования, но вы подчеркнули это, жестко обозначили: герой принадлежит к поколению сорока-сорокапятилетних, к нашему с вами поколению, начинавшему

свой сознательный путь в конце 50-х — начале 60-х годов. А ведь именно то время по-особому сильно было связано с осознанием перспектив гармонического развития личности в социалистическом обществе. Но оно же предъявило нам жесткие требования и заставило нас (каждого по-своему) пересмотреть, уточнить идеалы и понятия о жизненных принципах, поубавив в них безмятежной «голубизны», наработав гражданского мужества и повышенной социальной самооценки. А Сергей Макаров продолжает катиться в том самом «синем троллейбусе» и по-прежнему пользоваться услугами его пассажиров, которые, как и встарь, неизменно приходят на помощь. Да вот только выясняется: «боль, что скворчонком стучала в виске» все же не стихает, как раньше, а почему — герою не понять. Сергей — пассажир со стажем, но вот способен ли он быть «матросом», как поется в той же песне, — еще вопрос. И здесь сходство Макарова с лирическим героем поэзии Окуджавы заканчивается: этот последний давно стал трезвее, мудрее и требовательнее к себе.

Вы зафиксировали — точно и полно —тип, который к нашему поколению принадлежит, но составляет лишь какую-то его часть, и, по-видимому, не столь уж большую.

Р. Б. Этого мало?

Г. М. Много.

И мало.

Много, потому что тип жизненно верен и раскрыт во всей сложности и социальной опасности.

Мало, потому что вы замкнулись на нем, а это жизненной правде не соответствует.

Посмотрите на ближайшее окружение героя. Блеснула умом, тактом, женским обаянием Наташа в сцене объяснения с Сергеем и Алисой, но до этого и после она бледна, невыразительна, функциональна. Она скорее подает реплики Сергею, чем живет собственной жизнью.

Потухший, усталый, скучный Николай Павлович, обаятельная, но, видимо, давно примирившаяся с неполнотой своего существования Лариса — они, как и Наташа, люди того же, что и Сергей, поколения. Но и они лишь сопровождают героя в его жизни, вяло спорят с ним, неумело журят, их собственные судьбы, их жизненные принципы лишь угадываются, но не открываются нам.

Молодое поколение — Алиса, парень, который за ней ухаживает, сослуживица Сергея Светлана — еще менее нам открыты, они лишь обозначены.

Все они существуют в картине именно как окружение героя, как средство раскрыть его самого, замкнуты на него. Характерно, например, что Наташа исчезает с половины фильма, исчерпав свои функции.

Еще более функциональны персонажи третьего плана: стрелочница, знакомый, который зовет Сергея на свадьбу, приятель, который просит подвезти его, машинист, который не показан в кадре, появившиеся на экране, но ничего собой не представляющие гости на праздновании дня рождения...

Строение фильма, на первый взгляд, свободное и широкое, на самом деле — жесткая и замкнутая конструкция, в которой не нашлось места ни другому варианту судьбы героя, ни плацдарму для выражения авторской позиции. Не по отношению к герою — здесь как раз все ясно, — а по отношению к самой проблеме.

В. М. Задача искусства — показать болезнь, а лечить ее оно не может и не должно.

Г. М. Классик в этом прав. Но речь и не идет о рецептах или назначении курса лечения, а о самой возможности выздоровления.

Р. Б. Я знаю, о чем идет речь: об оптимистическом финале.

В. М. Должен напомнить, что в фильме финал более оптимистичен, чем в сценарии. Там герой погибал и физически. Слеза скатывалась из уже остекленевшего глаза Сергея.

Р. Б. Конечно, нетрудно придумать благополучный конец. Здесь масса вариантов: от самого грубого (например, приходят люди, находят Сергея, помогают, утешают, увлекают за собой) до утонченного (не раз, например, использовали прием введения в финал ребенка как символ светлого будущего или длинный, широкий, вольный полет камеры над зем-

лей). Мне, скажем, советовали, ничего не доснимая, поставить в финале дубль кадра, в котором герой звонит в дверь своей квартиры — это вроде бы вносит оптимистический тон...

Г. М. Нет, герой ваш обречен, и конец закономерен. Он обусловлен всем строением фильма, что я и пытался показать, анализируя композицию.

Просчет ее заключается в том, что ваша конструкция не выдерживает той серьезнейшей проблематики, которой вы коснулись, она сужает сложнейшую жизненную картину до пределов одного фрагмента. Здесь, наверное, нужно бы оптимизировать не финал, а композицию в целом.

Р. Б. Если бы мне пришлось еще раз снимать «Полеты...», я все равно не принял бы ваш совет.

Г. М. Надеюсь, вы не истолковываете это как пожелание примитивного бодрячества, сглаживания противоречий, утешительной интонации.

Р. Б. Пока нет. Но очень на то похоже.

Г. М. В литературе имеется давняя традиция изображения героя, находящегося во внутреннем конфликте с обществом. (Ясно, что суть конфликта изменилась, но это отдельный разговор.) Так вот, традиция эта, на мой взгляд, характерна тем, что с помощью различных средств, в том числе и композиционных, в произведении дается нечто большее, чем история одного героя, хотя он, естественно, на первом плане. Вспомните, как тщательно подчеркивает Пушкин дистанцию между собой и своим героем: помимо авторских отступлений, он вводит себя как персонаж, как «приятеля» Онегина. Как изрубил, хронологически перемешал, «остранил» композицию романа «Герой нашего времени» Лермонтов. Как отчетливо слышен авторский голос в полифонии романов Достоевского. Как гордился композицией «Анны Карениной» Толстой, открывший новые, по сравнению с «Войной и миром», возможности для самовыражения. Как не прибегающий к экстраординарным средствам Чехов все же явственно «читается» за героями... Остановимся только на классике. Во всех этих случаях происходит размыкание частной истории, а сама она превращается в повод для выражения жизненной позиции автора. Это я и называю «оптимизацией». Ни утешительства, ни бодрячества у названных авторов мы не найдем, но испытываем от общения с ними чувство возможности и необходимости действия.

Вот такого чувства, прорывающегося через боль, отчаяние, тревогу, мне и не хватает в вашей картине.

Позвольте напомнить историю, рассказанную вами же, Роман. Ведь вы сумели преодолеть свою остановку, создав фильм, о котором мы сегодня говорим. Боюсь, что зрители о его предыстории не догадаются. А между тем найди вы способ им это художественными средствами сообщить, — и появилась бы та «оптимизация», за которую я ратую.

В. М. Ребята, а я, кажется, нашел финал для своего нового сценария... Да, нужен, нужен просвет, это правда.

Р. Б. Должен признаться, что я слышал от некоторых зрителей мнение о том, что им не хватает после просмотра воздуха — почти вашими словами. Скажу больше. Мне как зрителю тоже хочется того просвета, о котором говорит Виктор. Но интуиция подсказывала мне, что эту историю можно делать только так — жестко и безжалостно, без всякой «оптимизации».

Я думал: если мы, авторы, не смотрим на мир злыми глазами, то при самом жестком повествовании зритель это почувствует. Думаю так и теперь. И если хотя бы у части зрителей возникает сочувствие (не равное оправданию) к герою — значит, мы не ошиблись.

В. М. Я тоже доверяюсь своей зрительской интуиции. Если бы фильм был пессимистичен, нес в себе заряд безысходности, бесперспективности, я бы не относился к нему с такой нежностью. Пусть это бездоказательно, основывается только на эмоциях, но это искреннее чувство.

Если фильм будит чувство зрителя, если он вызывает в нем размышления, — картина гуманна, а значит, оптимистична.

Г. М. По-видимому, вашу точку зрения разделят многие из читателей. Надеюсь, будут сторонники и у меня. А может быть, наш спор натолкнет кого-то и на новые, не высказанные здесь мысли.

Важно, мне кажется, отметить, что у нас спор единомышленников: он идет о разных возможностях социально активного искусства. Ряд фильмов, в который вписалась и ваша картина, свидетельствует о том, что кинематограф в выполнении своей общественной функции вступает в новый этап.

5. Вступление

Р. Б. Я думаю, кинематограф сейчас вступает (или уже вступил) в особую фазу отношений с реальностью. Ему становятся тесными те рамки и каноны, на которых он вырастал.

Вы были правы, когда говорили, что многие персонажи «Полетов...» функциональны. Но ведь не хватает экранного времени для насыщения их подлинной жизнью: полуторачасовой сеанс начинает давить, становится тесен.

А напор, между тем, велик. И он, по-видимому, в скором времени заставит пересмотреть нормы протяженности фильма, а также каноны сюжета, фабулы, жанра, всего, что связано с «как». Поясню. В первых картинах меня сильно занимали стиль, пластика, киноязык, как я его чувствую и понимаю. В «Полетах во сне и наяву» все это ушло на второй план, и здесь меня больше интересовало «что», а не «как».

Знаю, что у многих происходит такая смена интересов.

Художники зарываются в остроактуальную проблематику и усиленно работают руками, почти забыв о тонком инструментарии. Их меньше заботит «как» и сильно волнует «что».

Подлинно современная режиссура, по-моему, начинается с того, что разрушаются сюжет, жанр, фабула. Нет, не дедраматизация, не дегероизация. Разрушаются сделанность, пригнанность, гладкость сюжета, образа героя, драматургического канона: от завязки через кульминацию к финалу. И в образовавшиеся щели входит подлинная жизнь с ее многообразием, многослойностью, многозначностью.

В. М. А по-моему, напротив, наступает время, счастливое для сценаристов, когда кинематограф начинает по-настоящему ценить драматургию. Действительно, кончается игра в киностилистику, в киноживописность и начинается серьезный и правдивый разговор о человеческой судьбе.

А судьба — это драматургия. Это сюжет, фабула, герой с его неповторимой индивидуальностью.

Мы вступаем во времена настоящей, высокой кинодраматургии.

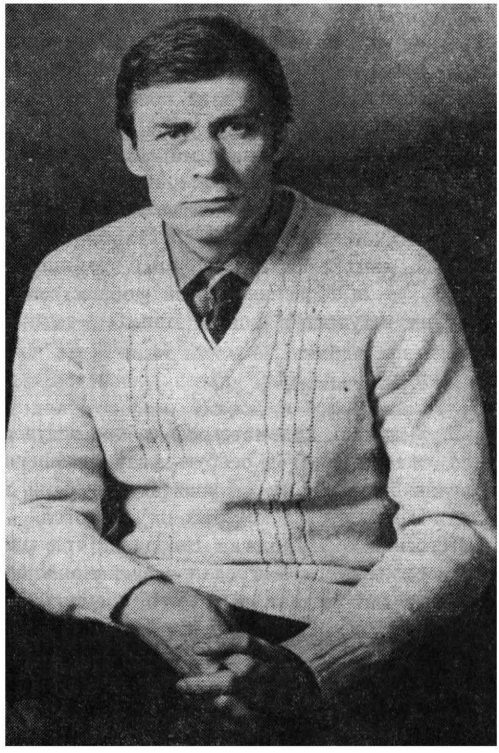
Г. М. Видимо, киноискусство вступает в тот период, когда оно становится по-настоящему многообразным.

Оно шло к этому давно и упорно, через яростные споры о том, каким быть искусству экрана. Отголоски этих споров слышны и сегодня, в том числе и в нашей беседе. Столкновения естественны и полезны: в них проясняются позиции, рождается и укрепляется само многообразие направлений.

Было бы ошибкой абсолютизировать какую-то одну часть все усложняющегося кинопроцесса. Все они нужны и важны, если развивают искусство гуманное, жизнеутверждающее, социально активное.

Ракурс

Александр Михайлов — знакомый и неожиданный



Кажется, Александру Михайлову все дано для того, чтобы завоевать симпатии широких кругов зрителей: завидные внешние данные — открытое лицо, прямой взгляд ясных глаз, правильные мужественные черты, мягкая добрая улыбка; способность актера установить незримый контакт с аудиторией, вести со зрителями простой, доверительный разговор, наконец, демократичность создаваемых им характеров... Все это легко объясняет, почему А. Михайлов оказался сегодня на гребне популярности, почему читатели «Советского экрана» назвали его лучшим киноактером прошлого года. Тем не менее попробуем пойти чуть дальше этих лежащих на поверхности аргументов.

Есть смысл сравнить экранную деятельность актера с театральной. И вовсе не для того, чтобы уяснить, где актер богаче и полнее себя раскрывает, не для того, чтобы, сделав этот вывод, упрекнуть актера в более взыскательном отношении к одному роду своей деятельности и менее взыскательном — к другому. Что касается актера нашего театра — Московского театра имени М. Н. Ермоловой — Александра Михайлова, то он, конечно же, подобных упреков не заслужил: в его присутствии сегодня испытывают необходимость обе родственные музы. Интересно поразмышлять о другом — насколько связаны, взаимополезны процессы творческого существования актера в кино и на театре.

Позволю вспомнить свое первое знакомство с кинематографом — тогда я был еще студентом ГИТИСа. На «Мосфильме» тогда Михаил Калатозов снимал фильм «Верные друзья», а я приехал пробоваться на картину «Аттестат зрелости». Только я переступил порог студии, как вдруг меня схватил какой-то измученный человек и буквально втолкнул в павильон, где полным ходом шли съемки. Возле камеры стояли Калатозов и оператор Магидсон. Калатозов, глядя на меня, бросил: «Годится!» А Магидсон добавил: «Прекрасно, давайте быстро на лицо тон, пусть надевает телогрейку и побрызгайте ему пот...» Так, сыграв в «Верных друзьях» эпизодическую роль парнишки-табунщика, я впервые познакомился с кино. Несмотря на курьезность ситуации, в которую тогда попал, я вспоминаю ее с благодарностью, и вот почему.

На репетиции, в перерыве между съемками, я услышал от замечательного артиста театра и

кино Алексея Николаевича Грибова фразу, которую запомнил на всю жизнь. Мне, сказал он, кино необходимо не только для того, чтобы широко встречаться со зрителем (это всегда актеру особенно приятно, что греха таить), кино для меня своеобразный экзаменатор, проверяющий глубину и состоятельность всего накопленного в театре, более того, кино экзаменует не просто мое умение чувствовать правду, но умение этой правдой насыщать характер.

В театре период вызревания роли порой растягивается на годы — здесь можно в который раз вспомнить признания какого-нибудь из корифеев сцены, обнаружившего на седьмом десятке лет, что именно в пятисотый раз он сыграл-таки короля Лира или Фамусова так, «как надо». Кино, как правило, мгновенно забирает этот актерский опыт, приспосабливая его к сиюминутной задаче, — в этом и состоит, наверное, высшее умение актера с р а з у схватить характер будущей картины.

Зачем понадобилось это, возможно, затянувшееся отступление? Затем, наверное, чтобы отметить важнейшую черту дарования Михайлова — его умение так вживаться в роль, наполняя ее своим духовным опытом и человеческим обаянием, что мы не чувствуем зазора между замыслом роли и ее исполнением.

Роль у него выпевается обычно так легко и естественно, что, кажется, авторы имели в виду именно этого актера. Хотя, насколько мне известно, ни одна из ролей, которые играл Михайлов, специально «на него» не писалась.

Короче говоря, особый профессионализм Михайлова — в умении с к р ы в а т ь этот профессионализм, создавать у зрителя ощущение растворенности в роли.

Написал я и подумал — а что же здесь особенного? Правда — закон для актера, незыблемое правило любого искусства. И все-таки, думаю, та огромная популярность, которую снискал Михайлов своими работами, позволяет говорить о каком-то его особом чутье на правду.

Существует довольно ясно ощутимая общность черт большинства образов, созданных А. Михайловым в кино. Чаще всего его герой отличается истинным, непоказным мужеством, человеческой надежностью и каким-то внутренним целомудрием. Зрительское доверие к этому комплексу качеств подкрепляется, конечно же, и соответствующей фактурой актера... Вот мне и кажется, что Михайлов в тех психологических формах, каких того требует сегодняшний день, на деле решает проблему воссоздания на экране положительного героя, а о том, каким огромным спросом и зрительским признанием пользуются герои, воплощающие деятельное добро, — говорить лишний раз не приходится.

Особая правда, ключ к которой нашел Михайлов, наверное, заключается в том, что он смог сделать психологически достоверными таких своих героев, от которых исходит стойкая сила убежденности в необходимости человеческого благородства и порядочности, выраженных не в отвлеченных героических деяниях, не в красивых, рассчитанных на эффект словах, но в будничной, каждодневной жизни.

Тут можно вспомнить, скажем, недавний и по сегодня продолжающийся успех фильма И. Бабич «Мужики!..»

Простой рабочий человек Павел Зубов, сыгранный Михайловым, далеко не сразу, вовсе не с первых кадров завоевывает зрительские симпатии. За оболочкой поступков, порой несправедливых суждений вырисовывается натура довольно сложная, своеобразная, человек, в котором эмоциональность, самолюбие, глубина переживания оказываются в какие-то моменты сильнее здравомыслия, и это влечет за собой серьезные жизненные ошибки, поспешные решения. Но эти же страстность, порывистость и эмоциональность создают Павлу в глазах зрителя оправдательный ореол «безвинной виноватости», придают его благородным поступкам широту, лихость, удаль, окончательно искупая тем самым его досадные, хотя и вполне искренние заблуждения.

Или Васильков в недавней экранизации Е. Матвеева «Бешеных денег» А. Островского. Человек простой, но не простофиля, богатый и умеющий быть щедрым, но в то же время расчетливый, «себе на уме»; человек, что называется, «родниковый», самородок, но без малейшего налета «провинциального идиотизма».

Васильков, уже по замыслу А. Островского, образ не без некоторой загадочной усмешки,

авторского лукавства: то ли играет простака, то ли простак на самом деле — поди разбери. И особенности этого персонажа комедии Островского в чем-то очень совпадают с особенностями таланта Михайлова.

Наверное, зрительское доверие к героям Михайлова объясняется еще и тем, что номинальной «положительностью» образов далеко не исчерпывается то, что передает с экрана в зал актер, за ней встают человеческие качества, готовые выдержать и более сильную психологическую нагрузку и обернуться при случае некой противоречивостью. Словом, Михайлов способен предложить нечто иное, не всегда то, что привык ожидать кинозритель от этого актера. Тому примером — впечатление от фильма «Белый снег России», в котором Александр Михайлов сыграл знаменитого русского шахматиста Алехина. Я пытался мысленно отделить саму роль от ее исполнителя и приходил к выводу, что сыграна она незнакомым мне актером, хотя титры убеждали меня в обратном. Это был Михайлов, но *другой* Михайлов, — так необычно было видеть актера играющим характер, лишенный того аромата ненавязчивой, доступной и обволакивающей душевной простоты, с которой у всех, в том числе и у меня, связывался человеческий облик Михайлова. Михайлов вроде бы всегда — глубоко, с неподдельным душевным чувством — играл *знакомое*, открывая в житейских измерениях глубинный смысл человеческой доброты. А здесь — все, отвергающее привычное, характер по сути своей трагический.

Кинематограф, где актер более крепко привязан к своей психофизике, представляет ему меньше возможностей «чистого» эксперимента; театр скорее, чем кино, может дать актеру роли, которые бросят вызов, казалось бы, уже устоявшемуся актерскому амплуа. Подмостки ведь и существуют для того, чтобы актер не просто был таким как есть, а *играл*.

И Александр Михайлов, который, я уверен, своими киноработами выдержал то испытание на достоверность, о которой некогда говорил Алексей Николаевич Грибов, тянется использовать возможность испытать себя «незнаемым». Тянется к острым проявлениям характерности.

Я думаю, что это стремление должно принести свои результаты и в кино и в театре. Вот недавно мы читали новую пьесу, и по традиции Михайлову была предложена роль крайне «положительная». А он заинтересовался характером совсем обратным. И я понял, что актер имеет на это право, и хорошо, что он сам его защищает.

Кстати говоря, тяга к тому, что мы называем характерностью, возникла у Михайлова не вдруг. Мне довелось видеть его ранние работы, сыгранные еще в Саратовском драматическом театре. Вспоминая, к примеру, сыгранную им роль Н. Г. Чернышевского, я понимаю, что она несла в себе наряду с героическим сочное характерное начало. А одной из первых его ролей на сцене Ермоловского театра была роль капитана Ермакова в спектакле по повести Юрия Бондарева «Батальоны просят огня». Зритель, порой отождествляющий Михайлова с Павлом Зубовым или с его героем из фильма «Риск — благородное дело», наверное, и не подозревает, как был не похож михайловский Ермаков — человек бойкого нрава, взрывного темперамента, чуть ли не грубиян, но справедливый до мозга костей — на привычных михайловских киногероев. Это был в самом лучшем смысле слова романтический и одновременно характерный герой. А в спектакле «Дом, где разбиваются сердца» Михайлов играл Гектора, эдакого фатоватого, легкомысленного, не задумывающегося над жизнью щеголя. И тут же — герой-неврастеник Колычев из «Василисы Мелентьевой» А. Н. Островского...

Вот я и думаю: конечно, постоянство в восприятии экранного героя — стимул немаловажный, и хорошо, если кинозритель, который пойдет «на Михайлова», и встретится — с Михайловым, не просто любимым актером, но актером, традиционно воплощающим особый тип положительного героя. И все-таки в искусстве любая ломка привычного, устоявшегося более продуктивна. Поэтому я лично хотел бы, чтобы Александр Михайлов и на экране все чаще демонстрировал свою творческую многоликость и «многохарактерность», которую он так успешно заявляет в театре.

Владимир Андреев

Дискуссии

Ст. Рассадин

Время постигать

«Моцарт и Сальер» это одно из сочинений «Пушкина». Здесь описывается, как жили два музыканта и они же писатели. Моцарт писал хорошо стихотворения без всякого препятствия, а Сальер писал немного хуже, и он как ни старался, чтобы написать хорошо, но все никак не выходило. Взяла злость Сальера, что Моцарт так хорошо пишет и ему все удается, а он сколько ни трудится, все у него не выходит. И решил он напоить Моцарта ядом. И вот он пригласил Моцарта на чашку водки и здесь его отравить. Когда пришел Моцарт, Сальер и говорит: «Здравствуй, гений!» Так приветствовал Сальер Моцарта. Здравствуй, целый час тебя я жду (сказал Сальер). В это время Моцарт зевнул. Моцарт разулся, сел на стул за столом, а Сальер сел на другой стул. Стали выпивать. Моцарт и говорит: «Знаешь что, брат, я хочу до свидание. У меня живот болить». Сальер говорит: «До свидание». Моцарт лег и заснул, и начал так играть на своем инструменте, что Сальер заплакал и умер в конце восемнадцатого века.

Школьное сочинение. Подлинный документ. Записано В. В. Вересаевым

Во время одной из лекций Питер Брук провел любопытный эксперимент — благо ему повезло: среди слушателей сыскалась женщина, не читавшая и не видевшая «Короля Лира».

Брук дал ей текст первого монолога Гонерильи и попросил прочесть вслух; она и прочла, просто и выразительно, не вкладывая в слова ничего, кроме того, что из них можно вычитать. После чего женщине было разъяснено, что Гонерилья — лицемерка, предательница, дрянь, и во второй раз негаданная чтица читала монолог уже совсем иначе. «... Все увидели, какую тяжелую противоестественную борьбу приходилось ей вести, чтобы вложить это толкование в простые музыкальные строки Шекспира:

Моей любви не выскажешь словами,
Вы мне милей, чем воздух, свет очей,
Ценней богатств и всех сокровищ мира,
Здоровья, жизни, чести, красоты.
Я вас люблю, как не любили дети
Доныне никогда своих отцов.
Язык немеет от такого чувства,
И от него захватывает дух.

Каждый может сам повторить этот опыт, — добавляет Брук. — Произнесите монолог вслух. Вы услышите изысканную речь знатной дамы, которая привыкла говорить в большом обществе, речь женщины, которая чувствует себя спокойно и уверенно. Что же касается особенностей ее характера, то слова монолога дают представление только о внешней оболочке, и мы видим, что оболочка эта изящна и привлекательна. Но если вы припомните спектакли, в которых Гонерилья произносит первые строчки, как закоренелая злодейка, и снова взглянете на текст, вы с недоумением обнаружите, что такое прочтение — не что иное, как предвосхищение замысла трагедии. Действительно, если в момент появления на сцене Гонерилья не играет «чудовище», а искренне произносит слова роли, внутренняя динамика пьесы меняется и в последующих сценах злодейство Гонерильи уже не кажется таким грубым, а муки Лира такими упрощенными. Конечно, к концу пьесы поступки Гонерильи заставляют нас понять, что она чудовище, но чудовище настоящее — многоликое и неодолимое» [1].

Как всякая действительная история, похожая на притчу, но ею — в силу своей реальности — быть вовсе не предназначенная, эта, рассказанная Бруком, тоже достаточно многосмысленна. И все-таки, вероятно, самый первый вывод, который привычно кидается в голову, это: вот, значит, как благодатно освобождаться от сковывающей тяжести прежних, традиционных, заштамповавшихся прочтений! Вот что способно открыть нам прочтение свежее, свободное, н о в о е!

Да. И нет. Свободное, свежее — безусловно. Но в том-то и дело, что с т а р о е, стародавнее, первородное, то, которое подсказано текстом, еще не потревоженным последующими толкованиями и трактовками, даже самой первой из них, в спектакле «Глобуса».

Начало дискуссии см: «Искусство кино», 1983, № 8.

[1] Б р у к П. Пустое пространство. М., 1976, с. 42—43.

...В статье Юрия Богомолова об экранизации как способе «уследить за обновляющейся жизнью классики» много того, на что откликаешься энтузиастическим «да!», — пока вдруг не ловишь себя на желании заменить восклицательный знак вопросительным: «да?» То есть сделать шажок к «нет».

Говорится, например, о беспредельном бытии великого искусства, об открытой для обновления «бесконечности конечной структуры» (да, да!), но бесспорное, которому только успевай поддакивать, подытожено с заметной и вовсе не прячущейся коррекцией:

«Следовательно, тем, кто наследует классику, назначена судьбой неимоверно трудная задача — не просто открыть ее смысл, но и привнести в нее смысл».

«Привнести...» — это ведь, если не ошибаюсь, не совсем то, что неминуемо «следует» из сказанного прежде? Но главное, вчитаемся: «привнести» и «неимоверно трудно». А «просто открыть»? Разумеется, соответственно просто. Куда проще, во всяком случае.

Да и нет нужды особенно вчитываться, вгрызаться; если Богомолов не всегда четок, то, полагаю, не от желания быть неуловимо-обтекаемым — вот уж чего нет, того нет. И баланс на грани самоочевидного (из-за которого, понятное дело, не стоило бы затевать статью) и волевых авторских уточнений — след честных поисков ускользающей мысли.

По следу — пока — и пойдем.

Цитирую: «понимание вещи подвижно, изменчиво». Да!

«...Не только мир движется вокруг произведения... но и само произведение движется, изменяясь в изменяющемся мире...»

Да? Что ж, пожалуй. Вот только смущает «само», словно бы выводящее и движение и изменение за пределы восприятия, — но, вероятно, это метафора?

Посмотрим:

«Самообновляющееся произведение» — это кажется метафорической вольностью, чем-то вроде уайльдовского портрета Дориана Грея. Между тем применительно к классическому произведению это определение имеет почти буквальный смысл». Нет!

Что ни говори, искусство не коммерция, и богатство в нем не накапливается и не умножается за счет «привносимых» вкладов, а о б н а р у ж и в а е т с я. Хотя, кажется, то, что представляется банальностью мне, не представляется таковой Богомолову. Он жестко гнет в другую, в свою сторону:

«Не воспроизведение, а постоянное переосмысливание, переобдумывание классики — норма ее бытования в стремительно меняющемся мире».

Задача воспроизведения оригинала как бы отринута вообще — да без всяких «как бы», ибо сопоставление для него выбрано выразительное, убийственное, попросту эту задачу обессмысливающее:

«...Если уж нужна аналогия процессу экранизации, то ее следует искать не в сфере п е р е и з д а н и я художественного текста, но в сфере его п е р е ч и т ы в а н и я».

«Воспроизведение»=«переизданию», не больше того. «Зачем нужно удвоение литературного образца?..» Стало быть, от творчества тут нет ничего: голая техника, машинное производство, умножение одноликих оттисков.

Андре Базен в статье «За «нечистое» кино (В защиту экранизации)» — ее трудно обойти в подобном разговоре — не чурался понятия «воспроизведение». Напротив:

«Можно утверждать, что с точки зрения языка и стиля кинематографическое произведение находится в прямой зависимости от своей верности оригиналу. По тем же причинам, по которым дословный перевод никуда не годится, а перевод слишком вольный заслуживает, по нашему мнению, осуждения, мы считаем, что хорошая экранизация должна суметь в о с п р о и з в е с т и суть и буквы и духа первоисточника» [2].

Выделил слово я, но мог бы это сделать и Базен: он тут нарочито, вызывающе категоричен (особенно когда упирает на верность букве — даже ей), что определялось задачей статьи и выразилось уже в иронически-задиристом заглавии.

Богомолов тоже не избег аналогии с пере-

[2] Б а з е н А. Что такое кино? М., 1972, с. 137.

водом, припомнив известные слова Брюсова: «...Сколько бы ни распространялось образование, как бы ни ширилось в обществе знание иностранных языков, — работа поэтов-переводчиков не прекратится».

Мэтр стихотворного перевода, без сомнения, прав, и правота его не пошатнется, если вспомнить — не в пику, а в подмогу — еще и Белинского, сказавшего, что в переводе из Гёте он хочет видеть Гёте, а не переводчика, будь тот хоть сам Пушкин. То есть и тут важнее воспроизведение оригинала, чем привнесение нового смысла, — да и правота Брюсова отчасти полемическая, возражающая тем, кому суждение Белинского может показаться исчерпывающим и самодовлеющим. Он прав «изнутри», как мастер-профессионал, в данный момент не заботясь и не думая о другом, а это «другое» — культурная функция перевода, существующая так же непреложно, как культурная функция экранизации. Не «образовательная», не гуманитарный минимум, не ликбез, но нечто более важное и необходимое.

Ибо экранизация — чего?

«Краеугольным камнем преткновения» теории кино остроумно называет Богомолов проблему экранизации. Добавляя: «Особенно проблему экранизации литературной классики».

Сказано чересчур деликатно. Какое там «особенно»? «А именно», «иначе говоря», «то есть» — это подошло бы больше, потому что иначе ни дилеммы, ни проблемы просто не было бы. Ведь не заговорил же Богомолов, не заговорю и я, ну, скажем, о рассказе Нагибина «Берендеев лес», превращенном в фильм «Портрет жены художника», и если предпочтение, отданное в этом отношении, допустим, роману «Обломов» и фильму «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» иерархично, то это иерархия особая, для искусства естественная.

В конце концов, что такое любой фильм, как не экранизация литературного материала, положенного в основу, пусть даже этот материал с самого начала не претендовал на самостоятельное существование?

Нет, говоря об экранизации, мы всегда (хорошо, почти всегда — добавлю для сугубой точности) говорим об экранизации литературной классики. Того, что в нас вросло. Того, к чему относимся с особой ревнивой почтительностью — и что одновременно перед нами особенно беспомощно.

Помянутый Юрий Нагибин, делясь опытом экранизируемого, говорил, что благодарен талантливым кинематографистам, которые «корежили» его во имя своего искусства, во имя успеха в этом искусстве. Но, между прочим, благодаря, прибавлял:

«...Бывает и непозволительное своеволие кинематографа в отношении литературы. Да, я стою за свободу в обращении с литературным материалом. Но это допустимо лишь с согласия автора» [3].

А кто спросит согласия у Гончарова? Гоголя? Пушкина? И — как спросить?

«Кто» — этот вопрос останется на совести экранизатора. Но «как» — отнюдь не утопия. Есть своего рода «согласие» — только не на все что угодно. Есть уговор. Есть условия, четко обговоренные — содержанием произведения (то есть запечатленной и по определенным законам преображенной реальностью), условиями его создания, его историей, его «аурой»... хотя слово это произносить чуть ли не опасно: оно в моде не меньше, чем «амбивалентность», и уже случалось встречать его в словосочетаниях типа «аура хоккеиста».

Придется, однако, — что делать, если у него есть и реальное значение?..

Эксперимент, проведенный Питером Бруком, словно бы парадоксален, впрочем, в том лишь смысле, что парадокс — это истина, неожиданно проявившаяся. Обычно утверждается, что, играя кусок роли, артист должен исходить из представления о характере в целом; у Брука же вроде наоборот: целое лучше пока забыть, чтобы не предвосхитить и тем не упростить замысел Шекспира, им самим реализуемый постепенно. Но это не посягательство на сверхзадачу, а та простая (это не значит: всем известная) истина, что для режиссера театра или кино, ставящего «Короля Лира», или для актрисы, играющей Гонерилью, целое роли или всей трагедии каждый раз

---

[3] Экран, 1978—1979. М., 1981, с. 68.

складывается заново и процесс постижения, творчества начинается с условного нуля.

С точки, у которой тем не менее есть координаты — «Здесь» и «Сейчас».

Два закавыченных слова-понятия цитатны и заимствованы у Вальтера Беньямина, а точнее, из статьи Майи Туровской «В эпоху технической воспроизводимости...», где обнародован, прокомментирован и пересмотрен взгляд Беньямина на то, что он как раз и назвал «аурой», подлинностью, присущей всякому произведению искусства и угрожающей исчезнуть с началом технического репродуцирования и тиражирования.

«Пока что, — напомню слова Беньямина, — при самой совершенной репродукции ускользает одно: Здесь и Сейчас произведения — его единственное бытие там, где оно находится. Но именно в этом единичном бытии, и нигде более, складывалась судьба, которой оно было подвержено на всем протяжении своей истории...

Подлинность вещи есть совокупность всего — от ее происхождения до ее эстафеты, от материальной давности до исторического свидетельства, в ней заключенного».

«...Аура, — добавляет Туровская, — исходящая вроде бы из самого произведения, на самом деле, как всякий нимб, возникает на границе собственного его излучения и внешней среды, будь то личный опыт воспринимающего... или культурная традиция, в сфере которой бытует произведение».

И еще: «потребность ауры принадлежит сфере восприятия»[4] — что, в частности, и приводит Майю Туровскую к интереснейшим соображениям о неожиданном отрастании ауры, как отрастала тень у андерсеновского ученого, о ее «выращивании», происходящем с фотографией и с кино, даже документальным, которые сами по себе суть детища технического прогресса и, стало быть, согласно Беньямину, ауры иметь никак не могут, в отличие от искусства традиционного, «автономного».

Но меня сейчас занимает несколько иное. То, что непосредственно касается экранизации, судьбы экранизируемого произведения.

Где вообще «Здесь» и «Сейчас» литературного создания? Момент ли это творчества? Рукопись? Первое издание? И то, и другое, и третье («происхождение... материальная давность...»), но лишь постольку, поскольку все это имеет отношение к судьбе романа или пьесы в «сфере восприятия», на границе с «внешней средой».

В чем аура романа «Мастер и Маргарита»? Когда она возникла и проявилась? Тогда ли, когда умирающий Булгаков додиктовывал жене поправки? Или когда я имярек (сугубо частный случай, среди тысяч и тысяч подобных и иных составляющий, однако, эту самую сферу восприятия), через сорок лет после того, не в силах прервать чтение хоть на минуту, доглатывал что-то там про Коровьева и Бегемота, притулившись с журнальной книжкой у эскалатора метро.

История романа, вошедшего в наш духовный обиход с опозданием на десятилетия, появившегося в другой Москве и среди других людей, уже мало похожих на тех, кто должны были стать первыми читателями и тем самым способствовать проявлению его «Здесь» и «Сейчас», — эта история, как все уникальное, способна по этой причине резче обозначить общую ситуацию. Ибо если говорить даже о тех произведениях, чья судьба исторически нормальна и которые с рождения не только приняли «эстафету», но сразу начали ее передавать, то и их аура, это полутаинственное «свечение» (одно из значений слова) — начиная от простых житейских перерывов в обращении к ним и кончая провалами памяти, случающимися у целых поколений, которые не желают востребовать ту или иную книгу или даже все творчество ее автора, полагая их — пока — ненужными себе.

Новая вспышка ауры — модель ее первого возникновения, но модель, в которую внесены исправления, потому что мы (лично мы и Мы в масштабах истории) неизбежно успели что-то приобрести. И утратить.

Как любое техническое усовершенствование есть усовершенствование той или иной недо-

[4] «Искусство кино», 1980, № 4, с. 149, 152.

статочной или зачаточной способности человека, мускульной либо интеллектуальной, так тиражирование произведений искусства с помощью техники, начиная с досок первопечатников (нет, с копий, снимаемых первыми переписчиками, ибо палочка египетского писца или гусиное перо русского Упыря Лихого тоже «техника»), по сути, также развитие и довыявление нашей органической способности воспринимать, невольно соотнося воспринимаемое со своим опытом, характером, вкусом, вмещая в себя то, что мы способны вместить, и домысливая, насколько способны домыслить. И как неизбежность технического прогресса (больше того, возникновения технических по происхождению искусств, связанных с ним) была заложена в человеческой природе изначально, так «техника репродукции», которая, по словам Вальтера Беньямина, «вырывает репродуцируемое из сферы традиции», ставя «на место единичного бытия вещи — массовидное» [5], в прообразе своем родилась раньше. Эта «угроза» возникла в тот первый момент, когда первое произведение нашло своего первого внимателя.

«Угрозу» ставлю в кавычки потому, что она достаточно условна.

Самим творцам она, правда, такой не кажется, и их ропот на проклятие своего ремесла от традиционных жалоб на безответность: «Не встретит ответа средь шума мирского из пламя и света рожденное слово», порою возвышается до заклятия и запрета: «Молчи, скрывайся и таи...» Ибо, по их мнению, есть нечто худшее, чем даже непонимание, — понимание искаженное:

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.

Конечно, тютчевское «Silentium» выражало не просто индивидуальную тоску индивидуального поэта; то был тезис философского интуитивизма, укреплявшегося в борьбе с уверенным рационализмом Гегеля: за недоверием к «изреченной мысли» уже стояли Шеллинговы суждения о природе мышления, предшествовало и сопутствовало сказанное Вильгельмом Гумбольдтом: «всякое понимание есть непонимание»[6]; одновременно с Тютчевым о том же размышлял в «Русских ночах» Одоевский, после них об этом будет писать Потебня. Однако непреходящесть этой мысли не только в ее последовательном, от философа к поэту, от поэта к лингвисту, продолжении — она возникает то тут, то там, разлита повсюду, всех касается.

Потому что у нее, доходящей до пессимистических крайностей, основа вполне объективна. Изначальна. И — не пессимистична.

В пору детства словесного искусства, когда рапсод или аэд сам исполнял внимающей толпе сочиненное им, — вот тогда было время заповедного существования ауры, настолько безмятежно-блаженное, что и ее самой (дающей о себе знать в пограничной ситуации угрозы тиражирования и перетолкования) не ощущалось. Не так ли? Нет, не так, потому что технический прогресс не создал этой пресловутой угрозы, он всего лишь ее обнажил и умножил, — правда, миллионнократно. И эта заповедность — лишь сон и идеал, как, предположим, идеален и абсолютно неисторичен золотой век пастушества, так долго волновавший воображение поэтов. Иначе и быть не могло, так как даже до того момента, когда произведение, воспринятое в исполнении автора, начинали пересказывать и переделывать (рождая, между прочим, фольклор, искусство «всехнее»), каждый из слушателей уже успел воспринять его по-своему.

То, что изреченная — и мгновенно тиражированная нами — мысль не способна как ни в чем не бывало вернуться в уже замкнувшиеся авторские уста, еще одно доказательство и еще одна из причин (не главная) невозможности постичь произведение искусства до конца, исчерпать его одним-единственным толкованием, одной-единственной экранизацией, и всегда можно говорить лишь о большем или меньшем приближении к нему — только не о конце и не о конечности пути. Наши координаты «Здесь» и «Сейчас» отли-

[5] «Искусство кино», 1980, № 4, с. 149.

[6] Цит. по кн.: Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 558.

чаются от авторских, и потому нельзя не согласиться с Юрием Богомоловым, который счел недействительной апелляцию к тени Гоголя, чья реакция на «Инкогнито из Петербурга» Леонида Гайдая была бы, по всей видимости, раздраженной. Он прав уже и потому, что дежурный аргумент, бросаемый постановщику, которого уличают в произволе: «Гоголь (или Островский, или Чехов) пришел бы в ужас», гораздо более правомочен, чем это кажется сторонникам спектакля или фильма. Он правомочен в о о б щ е, в с е г д а, б е с к о н е ч н о, до утраты границ той области, где эта правомочность действительна, по отношению даже к тем экранизациям, которые кажутся образцом скрупулезной точности, — другое дело, что этот гипотетический ужас, выражения которого нам, увы, уже никогда не услыхать, еще не означал бы, что раздосадовавший фильм действительно плох. И действительно «не по Гоголю (Островскому, Чехову)».

Я уж не говорю, что сама эта претензия на совершенно точное знание, чему именно классик ужаснулся бы, а от чего возликовал, может мгновенно — и закономерно — обернуться против претендующего. И тогда выходит курьез: один рецензент хвалит экранизацию гоголевского «Носа», сделанную Роланом Быковым, за то, что в ней нет «ни одного» (возможно ли такое вообще?) отклонения от повести, — и не видит, не замечает, что у Гоголя майор Ковалев бессмертен и неуязвим, как сама Пошлость, а на экране его, ни много ни мало, кладут в гроб и хоронят под стенания собравшихся. Другой рецензент, наоборот, ругает экранизацию «Последней жертвы», сделанную Михаилом Козаковым, — ругает, конечно, за то, что Козаков пошел против Островского, в частности, сочинив для себя роль «совершенно инородного» Наблюдателя, которому почему-то то и дело предлагают выпить, а он почему-то отказывается. Но, поди ж ты, у Островского и этот Наблюдатель есть — «шершавый господин, лицо умное», — и выпить его зовут, и отмахивается он: ну, все, все наличествует. В каноническом тексте, в действии третьем.

Самое уверенное знание — такое, обладатель которого ленится его время от времени проверять.

Из всего вышесказанного тем не менее вовсе не следует, будто о воображаемом одобрении классика мечтать не нужно.

Замечательно, что сами по себе недостижимость и непостижимость великих произведений, нередко приводящие живущих авторов в отчаяние и гнев (общеизвестные примеры: Чехов иронизировал над замечательными спектаклями МХТ, Горький не принял Москвина в роли Луки, сыгранной, как говорят, гениально), есть и гарантия их жизнеспособности. Притом — и х с а м и х, их неподменного содержания, их неискаженной сути, их сохраняющейся структуры, а не бесконечной череды их толкований и перетолкований... Вернее, не так! Недостижимость и непостижимость — не гарантия, а предпосылка. Гарантия же — тяга к постижению непостижимого; стремление к идеалу, которое и позволяет ему быть воплощением жизни, а не умозрительным образцом; надежда совершить чудо «воспроизведения».

●

Снова цитирую:

«Вся аргументация статьи Ст. Рассадина о фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» основана на сличении киноверсии с оригиналом. Критик как бы имеет перед собой гипотетическую экранизацию, абсолютно адекватную литературному источнику, которую сравнивает с реальным результатом.

Возникает парадоксальная ситуация: критик требует то, в чем сам не нуждается, потому что он это имеет».

Итак, «вся аргументация»...

Отворачиваюсь от соблазна защитно возразить, что, старайся, не старайся, а статью размером в печатный лист уж никак не исхитришься построить на одном этом «сличении», так что, наверное, там и еще что-нибудь да можно сыскать. Но — пусть. Пребуду в экспериментальных целях унылым маньяком. Пребуду затем, чтобы спросить:

— А если бы и вправду в с я? Что тогда?

Это лишь первый вопрос. Вот второй:

— Что значит «он это имеет»? Что я имею? Том Гончарова? Текст «Обломова»? Я не

Марина Дюжева

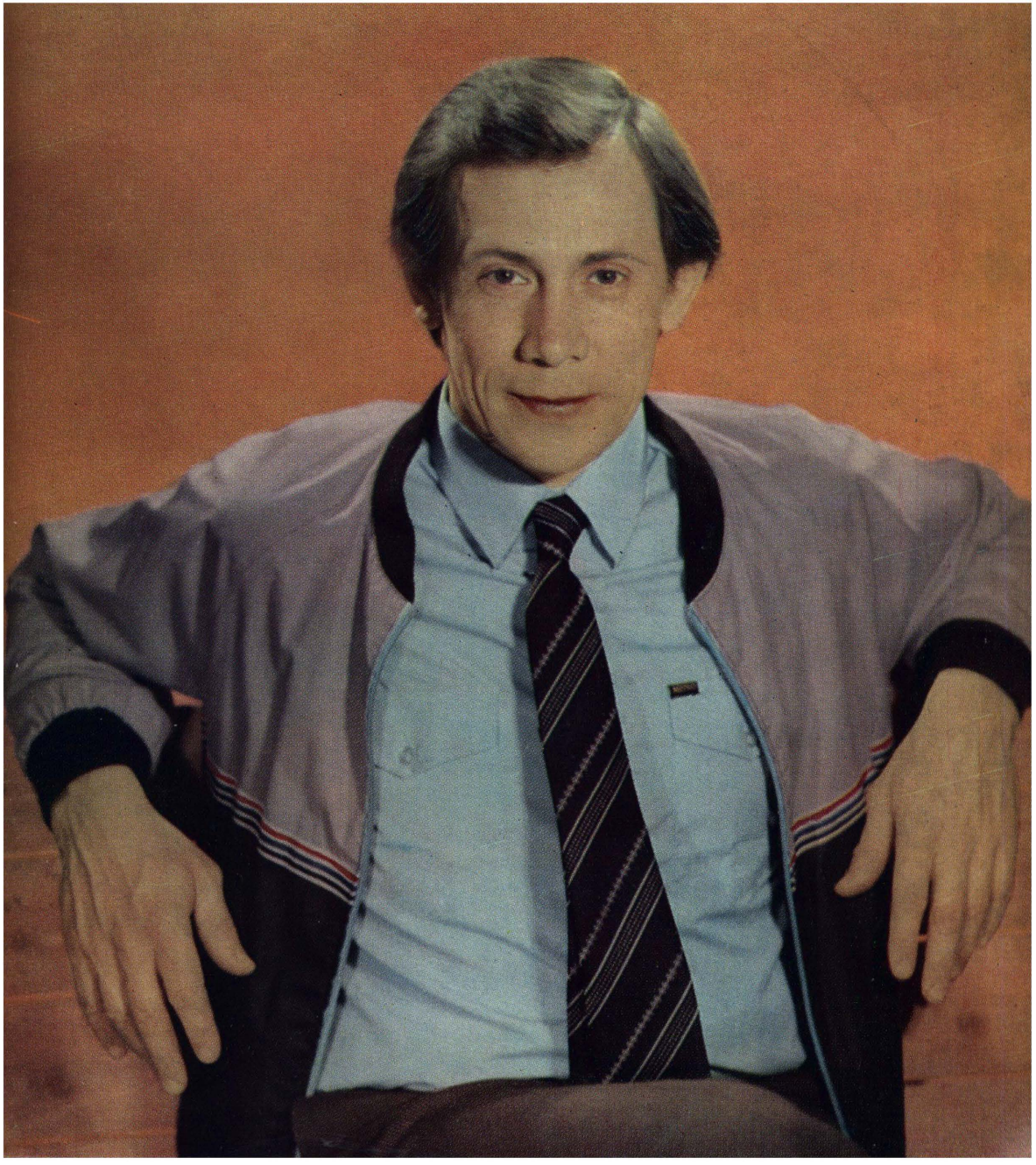
Фото В. Бондарева

Наталья Егорова

Фото Г. Тер-Аванесова

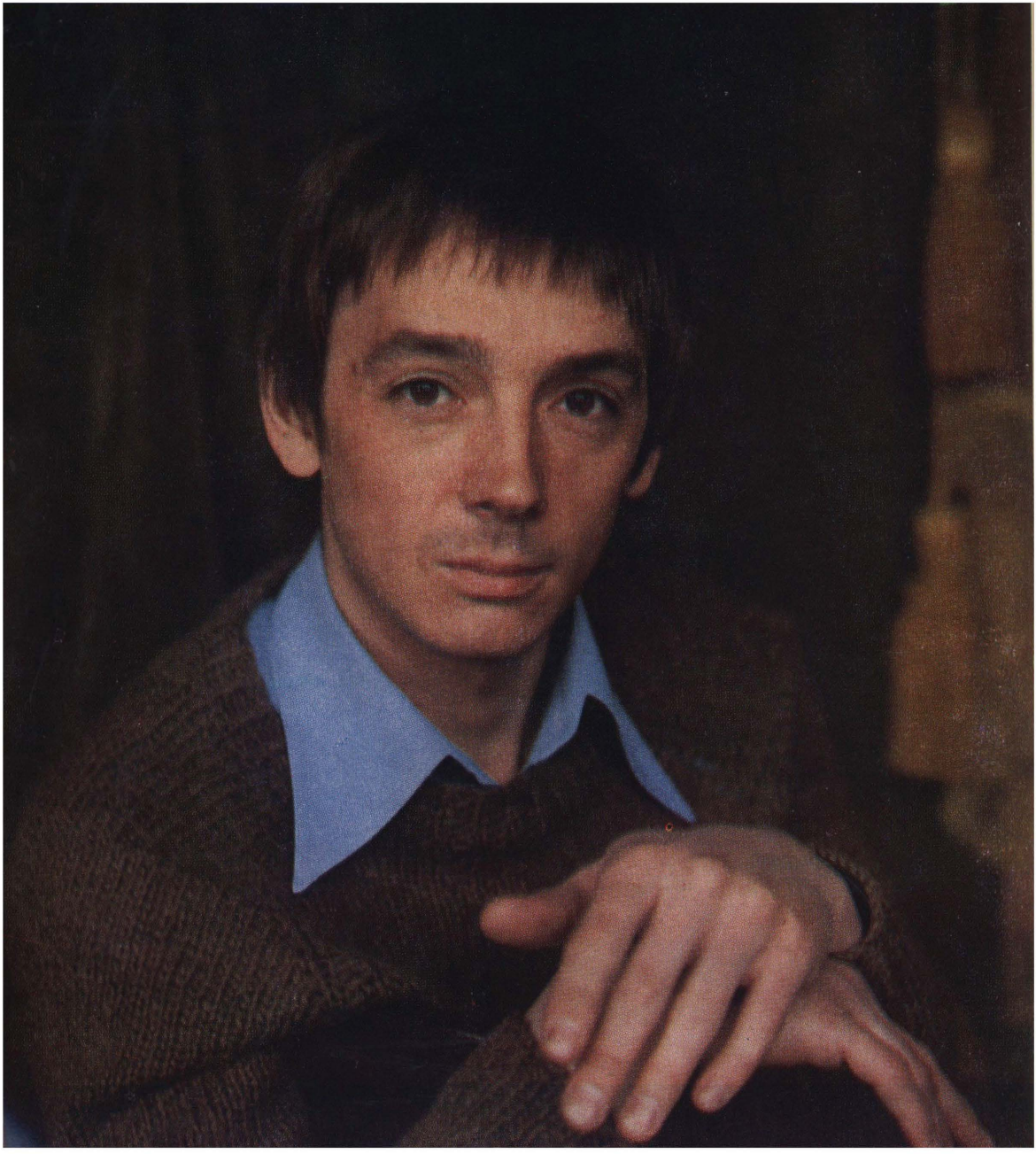
Василий Бочкарев

Фото Г. Тер-Аванесова



Николай Денисов

Фото В. Бондарева



имею, я всего только постигаю. Пробую постичь. И потому — может быть, легкомысленно — жду того же от экранизации.

Не ловите меня на слове: «того же» не в смысле результата, он мне — такой, каким заполучил его я, — в самом деле не нужен. В смысле процесса, пути, постижения.

Мы глубокомысленно твердим, будто открываем неоткрытое: поэтика кинематографа — одно, поэтика литературы — другое... Да, да, другое! Успокоимся, наконец, никто у нас нашей родной банальности отнимать не собирается. Но тем не менее тянется кино к литературе, хочет быть «нечистым», — даже в немой период тянулось и хотело. Существует потребность синтеза и симбиоза, существует возможность взаимообогащения, а не взаимообкрадывания (последнее, впрочем, существует, к несчастью, тоже), и когда мы имеем дело с экранизацией произведения, которое знаем, любим и если не «имеем», то жаждем и надеемся иметь, без «сличения» мы обойтись не можем. И зачем мочь то, что п р о т и в о е с т е с т в е н н о? Зачем отрекаться от любви и сопутствующей ей ревности?

Конечно, все можно довести до степени идиотизма, в том числе (а может быть, в особенности) пресловутое сличение буквы с буквой, но не о букве же речь, хотя Базен настаивал на воспроизведении и ее сути — для «хорошей экранизации». Речь о сопротивлении души, не желающей расставаться с тем, что вросло в нее (или она сама вросла), о сопротивлении совершенно естественном; плохо, если оно дойдет до крепколобого консерватизма, не принимающего чужих резонов, но не хуже ли, если его не будет вовсе?

Не намного ли хуже?

Мы сопротивляемся потому, что не хотим отдавать с в о е, н а ш е.

Я патриотически радуюсь успеху фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» за рубежом, но моей «местной» оценки он поколебать не может. И дело не в самоуверенности. Я (принужденный сейчас рассматривать себя если не как среднестатистическое «я», то, во всяком случае, не как исключение из правил) в иных отношениях с романом Гончарова, чем зритель зарубежный. Достоинство ли это мое? Или недостаток? Но признать первое — проявить кичливость, признать второе — недооценить счастье быть прикосновенным (как вниматель) к русскому искусству; это не недостаток и не достоинство, а особенность положения, которое в иных случаях может побудить меня быть уже не пристрастным, а, наоборот, снисходительным. Допустим, Акира Куросава, ставящий «Идиота» в переводе на японские нравы и японский быт, заслуживает только нашего восхищения, исключительно его, и не заслуживает ни малейших нареканий в чрезмерной вольности с оригиналом — не только потому, что он великий режиссер, способный передать дух, даже минуя букву, но отчасти и по той причине, что он японец и для него Достоевский все же не совсем то, что он есть для нас.

Хотелось ли нам придираться и к Кингу Видору, к его секс-бомбе Элен Безуховой и едва ли не ковбою Андрею Болконскому? Думаю, нет: естественнее было быть только благодарными — за одну Наташу Ростову, за Одри Хэпберн.

К «своим» у нас иной счет, и за придирчивую требовательность очень стоит держаться — притом не одним нам, зрителям, но и тем, кто берется ставить экранизации. Им-то в особенности. Потому что эта требовательность не расчетливо-воспитательного характера: дескать, кому дано, с того спросится. Тут иное. Критерии нашего отношения к родной классике, — а лучше сказать: взаимоотношения, ибо без нее мы были бы просто не мы, — стали частью нашего сознания, им самим, и определяют не только претензии, исходящие, так сказать, извне и направленные тем, кто «перечитывает» классическую литературу, но и творческий процесс самого «перечитывания». Разумеется, если оно совершается человеком, берущимся за дело по потребности истинно душевной — иначе о чем и говорить? И счастливая неспособность подлинного художника быть выключенным из огромного целого, из стройной системы наших этических и эстетических ценностей практически исключает возможность х о р о ш о, у д а ч н о

исказить великое произведение, сделав из него нечто другое и о другом, — если я и преувеличиваю, то не больше, чем полагается при всякой лапидарной схематизации.

Начинает бунтовать само «перечитываемое» произведение, подчас весьма наглядно.

В погоне за наглядностью я и беру экранизацию не самого расхожего типа. В ней — один актер. И сценарий ее не пришлось специально сочинять, «корежа» и адаптируя оригинал: текст категорически неприкосновенен и иным быть не может, так что средства, которыми производится «перечитывание», ограничены сверхпредельно, а значит, поддаются демонстративному анализу и могут служить моделью «нормальной» волевой экранизации.

Короче говоря, Иннокентий Смоктуновский читает (или играет) в телефильме «Медный всадник».

Читает очень интересно. И неожиданно.

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Казалось, эти — знаменитейшие строки «петербургской повести» можно и нужно читать только одним манером: сознавая страшное величие момента, торжественность чуда, способного и ужаснуть, и восхитить. Это авторски воплощено в тяжело-звонком звучании стиха, и сама немыслимая фонетика не позволяет, декламируя, не упиваться ею.

Нет, доказывает Смоктуновский, позволяет!

«Как будто грома грохотанье... по потрясенной мостовой» — это отзывается грохотом и громом лишь в помутившемся сознании Евгения, в нем одном, не вовне. У нас отнята звуковая и почти зримая вещественность державной скачки, что было щедро и совсем неспроста подарено нам Пушкиным; он, Евгений, единственный передатчик звуков и ощущений — ощущений только своих, собственных. И уж, конечно, никакой патетики: скороговорка спятившего человека, наваждение, ужас, которому способнее лепетать, чем декламировать.

Это не «Медный всадник», а «Бедный чиновник», не поэма, а как бы длинное стихотворение: традиционная лирическая причастность к герою переросла в абсолютную их слиянность. Словно Пушкин мог и даже хотел написать: «Бегу и слышу за собой» и лишь по непонятной причине написал: «бежит и слышит».

Мало того. Вот какие строки словно продиктованы Пушкину бессильным гневом помешанного бедняка, — те, которые уж никак не могут вместиться в больную его голову и обращены автором не к памятнику, а к самому делу Петра, даже к России («куда же несешься ты? дай ответ»):

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
А в сем коне какой огонь!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?

Сильно, забористо читает Смоктуновский, и за этим «куда?..» последовать может только один ответ. Все вновь поглощено сознанием Евгения, маниакально уткнувшимся в ненависть к памятнику, будто бы непосредственно погубившему его Парашу. Сомнения нет, что такой конь способен скакать лишь вслед за ним и опустит копыто на его голову, а слово «ужасен», для Пушкина значащее: «наводящий ужас» (который может быть и священным), произнесено с отвращением. Как крайняя степень «плохого».

Происходит обещанное «привнесение» нового смысла — хотя, будем справедливы, не экстравагантно нового. Тут есть резон.

«Апофеозой Петра Великого»[7] счел «Медного всадника» Белинский, и странная, на нынешний взгляд, однолинейность толкования объяснялась не только тем, что Жуковский, публикуя поэму, принял замечания императора Николая да вдобавок умело замазал трещины и провалы, вписал собственные строки, начисто исключающие предположение, будто именно Петра и его государство смел винить в своих несчастьях крохотный Евгений. Белинского убеждало существование действительно апофеозных «Полтавы» и «Стансов» и естественное незнакомство с незаконченной «Историей Петра». А главное, такое восприятие царя-плотника было в традициях русской мысли.

[7] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 547.

И вновь — не только обнародование со временем угрожающего: «Ужо тебе!..», которое взбунтовавшийся безумец бросил величавому кумиру, переменило взгляд на поэму: русская литература еще сострадательнее глянула на мелюзгу, на Башмачкиных да Девушкиных, на их счеты с сильными мира того и с самим государством, — словом, трактовка Смоктуновского по-своему словно бы исторична... и все-таки старая однобокость, вынужденная, сменилась новой, намеренной. Вышло, что незакрытая для Пушкина трагедия жизни прикрыта категоричностью моралистического вывода, хотя в том-то и сказались его бесстрашная честность, запредельность взгляда, уникальность его исторического положения и гармонии, способной все объять, без чего он не Пушкин, что ответа — нет.

Не могло быть.

«Кто прав», Петр или Евгений? «Строитель чудотворный» или утлая щепка, бессмысленно и безвинно гибнущая в водовороте вражды державной власти и усмиряемой ею дикой стихии? Государственник Пушкин — с Петром, Пушкин-гуманист — с Евгением, но ни тому, ни другому не отдана целиком душа, ее хватает на всех, а ума — на то, чтобы подняться над всеми. Пушкин — с Россией, которая еще не есть Петр, со страной, чья беда была в том, что никак не смыкались они, гуманизм с государственностью.

В сознании конкретной безвыходности — именно в нем! — не только смелость и мудрость, но гармония поэмы, мгновенно отзывающаяся на любое проявление дисгармонии. Она рождается в стремлении быть на высоте обеих правд, не предпочитая ни одной и мучительно переживая их несовместимость.

Но не в споре со Смоктуновским дело — по крайней мере, не в моем споре. Своего «согласия» не дает Пушкин, и на сей раз это действительно почти не метафора.

Хвала чуткости артиста: он, кажется, сам ощутил, что трагическая соразмерность скособочилась, и вот после строк: «...И тут же хладный труп его похоронили ради бога», у Пушкина заключительных, совершил шаг, нет, скачок назад, воротился от результата к истоку, умиротворенно повторив торжественную «апофеозу» из вступления: «Люблю тебя, Петра творенье...» То есть пришлось спешно авралить, спасая равновесие поэмы, которая сдвинулась «куда-то не туда». Пришлось ставить утешительную подпорку: ничего мол, все равно «люблю тебя», — да еще выхватив ее из начала.

Вышла странность, пострадала логика, и сам гипертрофированный «неореалистический» гуманизм обернулся чуть не равнодушием: отдав — в телефильме — Евгению всю безраздельную силу сопереживания, под конец его постарались забыть в торжественной обстановке восхваления Петра и его города (в то время как Пушкин-то кончил поэму словами сострадания маленькому герою, даром что сам Петра вовсе не проклинал, но почитал великим, — разве иначе был бы конфликт столь грандиозно неразрешимым?).

В общем, плеснули «примирительным елеем» на стихию, вырвавшуюся из поэмы, освободясь от гармонизирующей власти ее создателя. Пожалуй, и восставшую на него и на его мысль, как Нева на создание царя Петра.

И это, повторю, еще тот случай, когда литературный оригинал защищен, казалось, наинадежнейшим образом: не тронуто ни строки. Это хоть и «Бедный чиновник», но ведь не «Несколько дней из жизни Евгения», не вынужденная адаптация, когда рука экранизатора всевластна. Все равно «привнесение» смогло обернуться переполовинивающим изъятием существеннейшей части, а «самообновление произведения» — саморазрушением его структуры.

«Да и может ли быть иначе, если речь идет о произведении, принадлежащем к столь высоко развитой форме литературы, что и герои и значение их поступков тесно связаны со стилем писателя; если они заключены в этом стиле, как в микрокосме, непреложные законы которого теряют свое значение за его пределами?..»[8]

Андре Базен говорит о добросовестной бережливости, когда «кинематографист не довольствуется больше разграблением достоя-

[8] Базен А. Что такое кино?, с. 123.

ния прошлого», как об условии удачи, для нее, конечно, еще далеко не достаточной; больше того, удача возможна и на иных путях, никому не заказанных, — но не принимать во внимание этого предостережения нельзя. Опасно. Идеально целостной структуре, ей-то прежде всего более свойственна нервная хрупкость, вплоть до возможности упомянутого саморазрушения, — именно «само»: она таким образом протестует против насильственной перестройки. И ни в коем случае не намереваясь принизить удачу прекрасного фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино», предположу: ее, конечно, не определило, но ей, возможно, способствовало то обстоятельство, что в основу легла и впрямь неоконченная пьеса молодого Чехова, чей несовершенный «микрокосм» не противился резкому вмешательству перестраивающей воли. Как ни парадоксально (впрочем, почему?), но с тем большей полнотой эта податливая основа смогла впитать знание о Чехове в целом, неурезанное, зрелое, добытое не только личным опытом Никиты Михалкова, но и его благодарной восприимчивостью к опыту общему — прежде всего, думаю, к чеховским спектаклям Анатолия Эфроса, к «Вишневому саду» и «Трем сестрам» 1967 года.

Роман «Обломов» неподатлив едва ли не до крайности.

Илья Ильич никак не способен стать «элементом мифологии» — так Базен определял инспектора Жавера и д'Артаньяна, живущих на киноэкранах уже независимо от Гюго и Дюма. Да, и он легендарен, его родовое имя стало нарицательным, но это не вырвало его из структуры гончаровского романа — гончаровской, авторской структуры — и не лишило строго реальной исторической родословной. Напротив, укоренило и в истории и в романе. Он сам подлинная реальность, чуть ли не «первая» — недаром Тургенев сказал, что Обломова будут помнить, пока жив хоть один русский (не «хоть один пиит» — шире, не в границах духовной избранности, а в границах общенациональной памяти), и он делает такой же реальностью обжитой им «микрокосм» романа. Он имеет в отечественном сознании свою «материальную давность» и свое «историческое свидетельство», без которых он уже «не тот» Обломов, свою историю, где и статья Добролюбова, поддержанная самим Гончаровым, и сложившееся представление об обломовщине как об истинной трагедии, и само это слово, попавшее в словарь Даля. И остраненно-отстраненное, вяловато-элегическое восприятие Обломовки и обломовщины как чего-то неопределенного, того, что и было ли на самом деле? — не только неисторично, но — несовременно (что, впрочем, как правило, неразделимо). Это уж скорее пафос двадцатых — начала тридцатых годов, для них естественный и неизбежный, ибо полагалось, что все «это» раз и навсегда исчезло и к нам касательства совершенно не имеет (реальнейший политик Ленин, как известно, считал иначе — имею в виду его знаменитые слова о том, что «старый Обломов остался»). И вот, если угодно, формула этого пафоса, выраженная великим поэтом и просто умным человеком, что не позволяет отнестись к ней иначе как с полнейшей серьезностью, — слова Маяковского, сказанные на диспуте о мейерхольдовской постановке «Ревизора»:

«Я утверждаю, что Гоголь при всей своей гениальности в его первоначальном списке не дойдет до нашего слуха... И для меня вся ценность в этом спектакле — в режиссерском ухищрении, авторской перемене, стремлении тем или иным способом взбодрить спектакль...

Все мои возражения против спектакля в первой линии... сводятся к тому, что мало переделано, мало этот гоголевский текст изменен. Оставлены Бобчинский и Добчинский. Но разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого, разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских? Разве Герасимов не ходит всегда с Кирилловым, разве Жаров с Уткиным не ходят обязательно парой? Это современные Бобчинские и Добчинские. И если бы он ввел Жарова и Уткина, я бы приветствовал еще больше».

К чести этой логики надо сказать, что она-то была последовательнее, чем у иных современных сторонников решительного «привнесения» (даже если таковое безбоязненно, как

было, допустим, в «Последней жертве» П. Тодоровского, написавшего за Островского почти новую пьесу), Маяковский честно заключал:

«Второе — это вообще о постановке Гоголя: нужно ли ставить «Ревизора»? Наш ответ — лефовский ответ — конечно, отрицательный. «Ревизор» ставить не надо...» [9]

То, что Юрий Богомолов пишет в своей статье о фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», очень интересно; я читал с тем бóльшим интересом, что ничего похожего в фильме не разглядел. Напрягая память и умственные способности, не вижу и теперь.

С покорностью приму то, что мне могут (возможно, и захотят) сказать: уж это, мол, свидетельствует не в твою пользу. Пожалуйста. Но сам тем правом не воспользуюсь и не заподозрю Богомолова в талантливых галлюцинациях. Разве лишь допущу, что его проницательность в известной мере подстегнута фильмами, соседствующими с «Несколькими днями...» и за ними идущими: «Осенним марафоном» Г. Данелия, «Родней» того же Михалкова, — смысл фильма про Обломова словно бы вычислен из контекста.

Так или иначе, у меня нет иного выбора, как предположить, что до крайности различные, взаимоисключающие толкования не могут иметь причиной — хотя бы одной из причин — зыбкость, непоследовательность, неотчетливость того, что в фильме сказано. Собственно, и в рецензии моей [10], которую воспомнил Богомолов, я писал, что фильм союза с гениальной прозой Гончарова не заключил, а соревнования не выиграл; что (вопреки намерениям его создателей, как выяснилось из их интервью) Штольц, которого было задумали принизить и обличить, вышел полнокровным, вкусно живущим молодцом, обаятельным, как только может быть обаятелен Юрий Богатырев, а «окупеченный» Илья Ильич — персонажем преимущественно комическим. И начало этого незагаданного превращения я видел и вижу в том, что невероятно сложная структура романа, его удивительная цельность, тем более удивительная, что сложилась, нет, срослась из эстетически как бы разнородных характеров, из пластичнейшего Обломова и рационально выстроенного Штольца, из Пшеницыной и Ольги, не была принята в расчет. Новой художественной гармонии на месте разрушенной не возникло при всей талантливости авторов фильма: гармония не может возникнуть путем отрицания и вычитания.

Замечу мельком, что бывает наоборот — и было, ска́жем, в спектакле «Современника» «Обыкновенная история», ставшем потом телефильмом, который Богомолов привел как пример удачного «привнесения» нового смысла: давний роман оказался вроде бы послесловием к судьбе «розовских мальчиков». Конечно, так; но любопытно, что «не разрушенный» талантливым инсценировщиком Гончаров все же взял, отстоял свое и, актуализируясь даже не всегда деликатными средствами, остался собою.

Помнится, Олег Табаков (или сам автор инсценировки Розов?) вводил в текст своего Адуева-младшего почти капустнические реалии литературно-театральной злободневности, например, полуцитаты из критиков, громивших тогда молодую литературу и сам «Современник»; вводил в расчете на сочувствие. Но это, по-моему, и тогда не очень получалось, не мешая с весельем и грустью понимать, что серьезной драмы не происходит, что история выйдет обыкновенной, что мода на либерализм — мода и есть. Судьба же телефильма, пережившего и спектакль и обстоятельства его рождения, подтвердила это не меньше, чем многие вполне реальные судьбы. Привносимое отторглось, не приросло.

Да что там «Обыкновенная история»! Вот фильм, который критики не могут помянуть, стыдливо и справедливо не указав на открыточную красивость или ребяческую символику, — вот протазановская «Бесприданница». Но, указав, смотрим и пересматриваем не только из-за юной Алисовой, Климова, Тенина или Попова; даже упрощенная, но — еще и еще раз скажу — неразрушенная структура пьесы Островского держит внимание, не отпу-

---

[9] Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 307, 308.
[10] «Искусство кино», 1980, № 5.

ская. Драма стала мелодрамой, изрядно понизившись в ранге, но осталась, живет, уже сама по себе превратившись в часть ауры великой пьесы, так что, соберись кто-нибудь нынче экранизировать «Бесприданницу», ему придется учесть и существование версии Протазанова, — а как стремительно постарел такой изощренный, такой современный, такой авторский фильм, как «Дворянское гнездо», где Тургенев ежели и был интересен режиссеру, то не в первую и, вероятно, даже не во вторую очередь.

Может быть, тут вообще закономерность: экранизация, ориентирующаяся прежде всего на «постоянное переосмысливание, переобдумывание классики», озабоченная ими, а не «воспроизведением», обрекает себя на короткую жизнь. Да это бы ладно! Кто может угадать, какой фильм и по какой причине не постареет? Главное, что и след его в нашей душе — тоже временный, мимолетный...

●

Итак, что же: смирись, гордый режиссер? Не успеешь довыговорить вопрос, как из душевных недр рвется на волю паническое «нет!!!» Потому что смиряться — что же хорошего? «Из смиренья не пишутся стихотворенья». И фильмы, конечно, не ставятся.

Слово, может, и вправду не из лучших. Но с «нет» все же подождем.

«Я не ищу, я нахожу», — сказал Пикассо, и его гордые слова подхвачены как всеохватная формула. Возможно, они — ответ тем, кто не переставал ругать его за будто бы самоцельный поиск «новых форм»? Но и тогда это еще не мудрость, но самозащита, а, ощетиниваясь и отбиваясь, чего не выкрикнешь.

Откуда художнику знать, что он н а ш е л? И — ч т о он нашел?

«Я наконец в искусстве безграничном достигнул степени высокой», — говорит пушкинский Сальери, которому хватает ума понять безграничность искусства, но не хватает мудрости постичь, что при безграничности высота степени или ступени мало что значит. Это внятно Моцарту, и оттого он, свободный, смиреннее в своих отношениях с искусством, что и бесит уязвленного гордеца Сальери.

Еще одна цитата. Человек театра пишет о живописце, определяя таким образом общий закон искусства:

«...Ведь копировал же Ван Гог вначале Милле: Ван Гогом он стал, быть может, именно потому, что в нем уже с самого начала было заложено чувство смирения, которое позволило ему овладеть ремеслом художника, прежде чем он начал опрокидывать законы живописи» [11]. Вот!

Не будем стесняться слова, тем более что, как догадался догадливый, речь не о художественной скованности, не о рабском копировании, не о трепете, якобы священном, а на деле — эгоистически боязливом: как бы не отойти от надежной хрестоматийности, как бы не ступить невзначай на нетоптанную тропку. Угрюмое охранительство ничем не лучше легкомысленного разбазаривания, и то «смирение» (во избежание «привнесений» готов обезопаситься кавычками), о котором прекрасно сказал Шарль Дюллен, — предпосылка и обещание смелого... да хоть и дерзкого решения. Оно — стремление сперва понять и уж потом поделиться, а не попытка заскочить вперед, обогнав сам процесс постижения.

Признаюсь с неохотой, что меня разочаровала «Васса» чтимого мною Глеба Панфилова — и чем же? Именно нехваткой и смелости и робости разом — смелости результата, которая не обеспечена, так сказать, предварительной робостью.

Знаю сторонников «Вассы», горячо одобряющих новейшую экранизацию за сдвиг от старой, от фильма (и спектакля) с Пашенной, Жаровым, младшей Еланской, другими. Сдвиг, конечно, заметен, — еще не хватало, чтоб его не было, — но, может быть, полемическое внимание режиссера слишком перенесено с горьковской пьесы самой по себе на часть ее ауры, на знаменитый спектакль и известный фильм?

Да, уточнен возраст Вассы, которая, как Простакова или Мамаева, дамы отнюдь не дряхлые, традиционно зачислялась в старухи; да, дело и быт российской капиталистки пока-

[11] Д ю л л е н Ш. Воспоминания и заметки актера. М., 1958, с. 90.

заны с тем подробным интересом, который не был присущ прежнему фильму, — его занимали задачи преимущественно обличительные. По отношению к той экранизации эта достаточно нова и достаточно смела; а по отношению к Горькому? Ведь он и создал не одну Вассу. Он, крепко не любя купечество, видел в нем и Лютова и Булычова, дружил с Саввой Морозовым, знал о существовании Третьяковых, Алексеевых, Мамонтовых, Боткиных, Щукиных; встречаясь с миллионером Бугровым, длинно беседуя с ним, он даже в нем искал не просто распутника и кровососа, а создав Якова Маякина, не из симпатии, которой не было, а из единой объективности оценил его недюжинный, государственный ум...

(Коли на то пошло, вот где смелость и новизна — в Маякине, каким играет его Юрий Каюров в Малом театре, в спектакле Бориса Львова-Анохина «Фома Гордеев». И, может быть, потому, что там — не столько «перечитывание», сколько вчитывание, не «переобдумывание», а вдумывание.)

Да и сам-то характер Вассы Железновой, если вчитаться в пьесу, таит немалые возможности именно для панфиловского замысла, как я его, по крайней мере, понимаю, — возможностей, на мой взгляд, нереализованных, увы, потому что Инна Чурикова играет тут (очень хорошо) скорее некий вариант современной деловой женщины. В экранном образе ее черты более узнаваемы, нежели черты купчихи, хозяйки, пароходчицы. Не этим ли объясняется стремление Панфилова дописывать «антураж эпохи» (смерть матроса, иллюстрирующая накал классовой борьбы, или сцена с цыганами, дополняющая подробности купеческого быта)?

Это-то мелочи, ладно; главное, что мне (лично, но я ни от чьего другого имени и не пишу) м а л о дотошной правды о том времени, — хотя, конечно, надо быть благодарным и за ту, какая дана. Но если давний фильм «Васса Железнова» был вполне на уровне требований своего времени, то отношения нынешней Вассы с потребностями нашего, по-моему, значительно сложнее.

Полнота, неурезанность знания, стремление «их» понять как «их», а не как нечто всего лишь соразмерное тебе, бесконечная жажда бесконечного постижения — это сегодня естественно и желанно, это мы можем считать долгожданным приобретением нашего культурного сознания. И хотя современникам любой эпохи их нынешнее понимание обычно кажется вершиной, наконец-то достигнутой, мы, возможно, имеем право думать, что не совсем ошибаемся. Потому хотя бы, что наше самосознание меньше всего располагает к самодовольству, напротив, напоминая о непостигнутом и непостижимом.

Вспомним счастливую чистоту эксперимента, проведенного Питером Бруком и наглядно продемонстрировавшего преимущество постижения перед концептуальной предвзятостью. Можно сказать, что буквальное незнание бруковской слушательницы — это сниженный прообраз высокого «незнания» художника, перечитывающего классику, его «смиренности» перед лицом постигаемого богатства.

У эксперимента есть забавное подтверждение от противного.

Корней Иванович Чуковский рассказывал, как талантливый и опытный мастер, переводя с немецкого французскую книгу, был озадачен фразой, которую маленькая девочка пишет в письме своему деду, посылая сколько-то франков: «Сходи на эти деньги к девочкам, чтобы не утруждать бабушку».

Циничная фраза показалась недвусмысленной характеристикой юной особы, столь преждевременно развращенной, и в дальнейшем переводчик уж постарался закрепить эту характеристику доступными ему средствами. И лишь время спустя выяснилось, что ребенок безгрешен и его просьба «Nimm dir ein Mädchen» («возьми девушку») означала совет не наведаться в публичный дом, а нанять служанку, «Mädchen», дабы бабушке было полегче.

Этот курьез — предостерегающая схема категорической концепции.

Разумеется, резкая категоричность может вырвать зачитанное, зацитированное, замученное произведение из «антиауратического» состояния, но победа будет временной. Хуже того, мнимой, потому что это замена одной предвзятости на другую, только там «ложь»,

в которую превратилась изреченная мысль, была невольной, здесь же — демонстративна.

Есть привычно успокоительный ответ тем, кто сетует на слишком уж грубое «привнесение»: книга остается. Ее всегда можно перечитать.

Тем же утешает или, вернее, утихомиривает нас и Юрий Богомолов.

Верно, остается — в библиотечном фонде, где никто не посмеет и не сможет ее переделать и подменить. А в «сфере восприятия»?

Совершенно справедливо оценивая экранизацию «Маленьких трагедий», сделанную Михаилом Швейцером, Богомолов заключает, что от нее «мало что приобрели те, кто имеет представление о подлинном масштабе «Маленьких трагедий», но, позволю себе выразить твердое убеждение: немного выиграли и те, кто ровно никакого представления о нем не имел.

Я позволю себе чуть больше: выражу не менее твердое убеждение, что и последние не выиграли, пусть немного; они проиграли. И крупно. Потому что получили ложное представление — о шедеврах Пушкина, о том, «какой ценой купил он право» быть их автором.

Пушкинские «Здесь» и «Сейчас» подменены с удивительным простодушием. Как известно, создателем «Каменного гостя» и «Скупого рыцаря» сделан заезжий итальянец, импровизирующий их перед публикой, еще и по ее непосредственному заказу. Неведомому чужеземцу, показанному унижающимся и попрошайничающим, дано право написать произведения, полные для Пушкина очень индивидуального, биографического смысла, — подчас даже в житейском отношении, но главное, в отношении самоощущения поэта, такого, каким его родила и воспитала эпоха, столбового российского дворянина, решающего вопросы, насущно важные для его сословия, его государства, его народа, его всечеловеческой сущности; вопросы чести, личного достоинства, «рыцарства», любви и ее защиты. А уж если на место человека единственной в мире судьбы и неповторимого характера, на место г е н и я, чьи единственность и неповторимость ни с чем и ни с кем сопоставить вообще нельзя, оказалось возможным назначить кого попало, хоть того, кто чужой для Пушкина во всех отношениях, в социальном, психологическом, национальном, языковом, наконец, тогда и сами трагедии начинают выглядеть произведениями бесхозными, бескорневыми, «страной Иностранией» (как сердито шутил С. Я. Маршак), и все в них соответственно условное, никакое, ничье: структура, стиль, трактовка персонажей и целых драм [12].

И — что делать! — экранизация Швейцера, увиденная миллионами и миллионами, среди которых к тому ж наивно подозревать сто процентов знатоков Пушкина, теперь тоже часть пресловутой ауры. Отрицательная. С внушительным минусом.

Известно: нередко даже после отвратительных экранизаций зрители, превращаясь в читателей, кидаются в библиотеки. Это учтено или, по крайней мере, замечено. Кто, однако, учтет тех, кто могли бы кинуться или хоть поползти, а теперь, после просмотра, уж не поползут? Тем более тех, кто, кинувшись, вычитают в классической книге именно и только то, что им показали?

«Оригинал приобретает статус репродукции» и наоборот, — точно заметил автор статьи, с которой я спорю.

В подобных случаях «Сейчас» оборачивается «Никогда», «Здесь» — «Нигде». Или, как в экранизации Швейцера, где угодно. Кто угодно. И для кого угодно.

Кто-то, кажется Илья Эренбург, рассказывал, как бойцы республиканской Испании, смотревшие «Чапаева», стреляли в полотно, чтобы пулей остановить пулю, чтобы Василий Иванович доплыл-таки до берега Урала. Так и дети на театральных утренниках швыряют что попало в сценического злодея. И сколько раз радостно говорилось, что зритель с такой непосредственностью — зритель идеальный.

Но он не совсем идеальный. Вернее, совсем не идеален художник, эксплуатирующий непосредственность.

Задача искусства не в том, чтобы ребенок, эстетический несмысленыш, tabula rasa тако-

---

[12] Эта экранизация, конечно, заслуживает более детального разбора, но я принужден быть кратким частью из-за недостатка места, частью же потому, что не хочу повторяться: обстоятельнее я писал в статье «Большие надежды» («Новый мир», 1983, № 6).

вым и оставался, — экая, скажите, заслуга! Задача в том, чтобы в нас, умудренных и, что делать, подпорченных рационализмом нашего века, пробудили не детей, нет, не детское. Чтобы и мы пролили слезу, не стесняясь соседа.

Пожалуй, я говорю банальности, моя ли вина, что про них-то и забывают? Во всяком случае, когда ставят экранизации классики.

Все же ориентироваться надо на тех, кто читал, а может, и перечитывал. Это их надо убедить или переубедить, чтобы они забыли про свою начитанность, точнее сказать, перестали бы все время помнить о том пресловутом фильме по «Ревизору» или «Обломову», который каждый, читая, накручивает в своей голове. Это в интересах искусства. Это и в интересах того, кто не читал: он получит неизмеримо больше, если экранизируемый классик будет не соперником и тем более не случайным встречным экранизатора, а его союзником.

Юрий Богомолов, обосновав право экранизатора не особенно считаться с тем, что, как и зачем писал экранизируемый ныне классик, не исказил картины. К сожалению. Так поступали, так будут поступать. Но если будут поступать только так, произойдет то, о чем можно сказать, увы, не чрезмерно преувеличив: мы останемся без культуры.

Не она исчезнет — просто будет невостребованной. Мы останемся без нее, а уж сколько нас — вопрос особый. Вопрос времени, не более того, ежели постоянным станет «переобдумывание», а не само произведение. И вот, глядишь, будем вспоминать великие книги с той же степенью точности, что была в школьном сочинении, которое я взял в эпиграф. Взял как веселый призрак нешуточного несчастья.

Пока — веселимся.

P. S.

Перечитал и испугался: не подумают ли, что я суюсь с жесткими правилами туда, где, как сказал Маяковский, не следуют им, а создают их? Вроде бы не должны подумать. И все же перестраховочно добавлю.

Вечные правила чего бы то ни было в искусстве устанавливать и вправду рискованно: мы должны надеяться, что придет сильный, необыкновенный талант и докажет, что какие-то из наших запретов наивны, какие-то опасения напрасны. Пусть приходит чаще — но его приход не запрограммируешь, а главное (все-таки самое главное!), что исключения и тут подтвердят правило или по меньшей мере не отменят его: «воспроизведение», находящееся под полуироническим прищуром, в любом случае будет задачей экранизации, — во-первых, неизбежной, во-вторых, желанной, в-третьих, необходимой. Во-первых — потому, что соблазн сыскать кинематографический эквивалент великой литературе, вступив с ней в соревнование или (нет, и) союз, неодолим. Во-вторых — потому, что и читателю-зрителю естественно, нормально желать встречи с укоренившимся в нас, с нашим. В-третьих — в самом деле страшна опасность остаться без традиции, то есть без памяти, без культуры. И то, что сказано мною «во-вторых», есть не что иное, как высокий инстинкт культурного, духовного самосохранения.

Мало того.

Трезвое понимание, в чем суть наших взаимоотношений с классикой и современностью, частным проявлением чего является и экранизация, способно... чуть не сказал: облегчить (не то слово)... обусловить явление всегда жданного «пришлеца», который нас, может быть, удивит, обогатит, — но не опровергнет. А возможно, — кто знает — и поторопить его с приходом?

Вспомню того же Маршака, любившего повторять:

— Надо честно раскладывать свой костер. А огонь упадет с неба.

И — в последний уж раз — Андре Базена:

«Разумеется, мы бы предпочли, чтобы все режиссеры были гениальны; тогда, вероятно, проблема экранизации больше не возникала бы» [13].

Но тут согласиться трудно: возникнет, будет возникать, никогда не иссякнет, если смотреть на нее не как на нерешенный вопрос киноведения или даже кинопрактики, а как на существенную часть общей, общекультурной, духовной потребности.

---

[13] Базен А. Что такое кино?, с. 136.

«В манере Гоголя...»

Приносят раз сценарий «Ревизор». В комнате сидит В. Пудовкин. Не развертывая сценария, спрашиваю Пудовкина:
— Как должен начинаться самотечный сценарий «Ревизор»?
Пудовкин отвечает:
— Свинья чешется об столб.
Развертываю и читаю:
«1. Крупно. Свинья чешется об столб».

В. Шкловский. О рождении и жизни «фэксов». 1928

М. А. Булгаков
Середина 30-х годов

Публикацию литературного сценария Михаила Афанасьевича Булгакова и Михаила Степановича Каростина «Необычайное происшествие, или Ревизор» представляется необходимым предварить несколькими замечаниями о принципах инсценировки и экранизации классики, которые сложились у Булгакова в первой половине 30-х годов.

Сначала напомню известные факты. В ноябре 1932 года состоялась премьера спектакля МХАТа «Мертвые души». Автором инсценировки был Булгаков. В марте 1934 года студия «Союзфильм» заключила с писателем договор об экранизации «Мертвых душ»; 15 августа того же года сценарий был утвержден, однако поставлен не был. В августе все того же 1934 года «Украинфильм» заключил с Булгаковым договор об экранизации «Ревизора» для Киевской киностудии; режиссером намечался А. Д. Дикий. Но затем планы изменились: к Михаилу Афанасьевичу пришел молодой режиссер Михаил Каростин, мечтавший перенести пьесу Гоголя на экран, и предложил писателю доработать уже готовый сценарий самого Каростина. Булгаков принял это предложение. Постановка «Ревизора» была поручена Каростину, в связи с чем договор в марте 1935 года был изменен: Булгаков и Каростин стали соавторами; фактически писатель был доработчиком сценария Каростина и советчиком режиссера. Сценарий был запущен в производство, но затем съемки прервались. (Работа Булгакова над «Мертвыми душами» и «Ревизором» для театра и кино подробно описана в статьях М. Чудаковой «Архив М. А. Булгакова»[1], Б. Егорова «М. А. Булгаков — «пере-

[1] Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, вып. 37. М., 1976.

водчик» Гоголя»[2], «На полях исследований о Булгакове» автора этих строк[3].)

Один из вариантов сценария был напечатан на правах рукописи для сценарно-производственной конференции, проходившей в Москве в 1935 году. Этот вариант и публикуется — с незначительной и потому не оговоренной стилистической правкой. О роли Булгакова в создании экранной версии «Ревизора» речь впереди.

А сейчас вернемся к булгаковским работам над «Мертвыми душами» — к инсценировке и экранизации.

Отметим сразу главное: писатель изначально отказался от метода более или менее подробного пересказа содержания поэмы, от принципа «переложения» фабулы, как его ни называй — «бережным», «рабским», «буквалистским». Булгаков понимал, что этот путь бесплоден, и задумал в инсценировке, а затем и в сценарии передать основные черты сложнейшего художественного мира Гоголя, воспроизвести своеобразие не только манеры, но и мышления великого писателя. В спектакле и в фильме Булгакову виделось возможным средствами театра и экрана воспроизвести удивительное сочетание гоголевского беспощадно проникающего и всеохватного реализма и гоголевской же «пленительной фантасмагоричности» (выражение самого Булгакова), меткой и убийственной социальной сатиры и глубокого лиризма. Писатель нашел ключ к оригинальному сценическому и кинематографическому прочтению творчества Гоголя глазами современного художника — к прочтению, свободному и от вульгарно-социологической модернизации, и от мертвой «музейной» реконструкции.

Булгаков ввел в начальные варианты инсценировки и экранизации роль Первого (или Чтеца) — для сцены и Автора — для экрана и справедливо считал их принципиальными. Он очень сожалел, что от них пришлось отказаться. В инсценировке Первый — это не комментатор событий и не связующее начало фабулы; роль Первого давала Булгакову возможность как бы воспроизвести сам процесс работы Гоголя над «Мертвыми душами», которые виде́ниями — большими кусками, фрагментами — возникали в воображении писателя, жившего в Риме и остро переживавшего разлуку с Россией.

Разумеется, этот прием обеспечивал интерпретатору немалую творческую свободу: он мог компоновать действие сообразно с законами сцены и экрана и убедительно сочетать реальное и фантасмагорическое. Цель состояла в том, чтобы передать рождение художественного произведения в творческом сознании Гоголя, его любовь к родине, боль и тревогу за нее, чтобы и любовь, и боль, и тревога звучали в полный голос.

«Первый» — не автор, не Гоголь, он своеобразный посредник между Гоголем и зрителем, живущий сразу в двух временах — в прошлом и в настоящем. Так была задумана эта роль, и бесконечно жаль, что Булгакову не суждено было довести работу над ней до конца, как и над сходным персонажем в экранизации «Мертвых душ». Лишь в эпилоге первого варианта сценария сохранился отголосок этой роли: описан Рим, балкон, обвитый плющом, на балконе — человек в темном плаще, лица человека не видно, он смотрит на Вечный город и говорит: «Русь! Русь! Вижу тебя из моего чудного, прекрасного далека... Открыто, пустынно и ровно все в тебе. Как точки, как значки, неприметны среди равнин невысокие твои города. Ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая тайная сила влечет к тебе?..»

Булгаковские поиски метода сценической и экранной интерпретации классики и результаты этих поисков должны быть внимательно рассмотрены с современных позиций и с полным правом могут быть сопоставлены с экспериментом Юрия Тынянова, экранизировавшего в 1926 году «Шинель». Объясняя свой замысел, он писал: «Киноповесть «Шинель» не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. Иллюстрировать литературу для кино — задача трудная и неблагоприят-

---

[2] Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома за 1976 год. Л., 1978.

[3] «Вопросы литературы», 1981, № 12.
На титульном листе сценария фамилия М. Каростина была напечатана неверно — М. Коростин. В указанных статьях повторена та же ошибка.

ная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя»[4].

Под этими словами мог бы подписаться Булгаков: Тынянов точно сформулировал задачу, которую по-своему решал автор «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» (для него, конечно, не прошла бесследно и работа над инсценировкой собственного романа).

Для того чтобы глубже и полнее оценить новаторство Булгакова — интерпретатора произведений Гоголя, следовало бы рассмотреть эту сторону его творчества и в более широком контексте инсценировок и экранизаций в советском театре и кино 20—30-х годов; однако это тема самостоятельного исследования; моя же цель скромнее — поставить саму проблему оригинальности и новизны замыслов Булгакова в этой области и их воплощения в пьесе и в сценарии по «Мертвым душам».

Что же касается «Ревизора», то, как уже говорилось, Булгаков отказался от первоначального намерения писать сценарий самостоятельно и стал дорабатывать вариант, предложенный Михаилом Каростиным.

В публикуемом сценарии достаточно полно и рельефно представлен идейно-художественный принцип, найденный Булгаковым в работе над сценической и экранной версиями «Мертвых душ». Читатель легко обнаружит фабульные изменения, отличающие сценарий от пьесы; вызванные вполне обоснованным стремлением приблизить сценическое действие к экранному, они сделаны вполне «в манере Гоголя» и нередко подчеркивают ее гротесковые, на грани фантасмагории, черты. Первоклассный знаток творчества Гоголя, Булгаков учитывал, дорабатывая сценарий, жанровые корни «Ревизора»: один из источников бессмертной комедии — русский водевиль 20—30-х годов прошлого века, щедро пользовавшийся приемами буффонады, шаржа, утрировки, фарса (они особенно явны в первоначальных редакциях «Ревизора»). Булгаков, следуя за Гоголем, дорабатывает сценарий Каростина так, чтобы раздвинуть, расширить социально-политическое, идейное пространство произведения и тем самым емкий художественный образ николаевской России из подтекста пьесы частично перевести в текст экранизации. Финальная сцена, отсутствующая в пьесе, выдержана вполне в гоголевском духе, в ней можно отметить следы косвенного влияния мейерхольдовской постановки «Ревизора» (сопоставлять публикуемый сценарий и спектакль Мейерхольда можно и по другим линиям).

М. С. Каростин. Середина 30-х годов

В названной выше статье Б. Егорова приве-

[4] Из истории «Ленфильма». Статьи, воспоминания, документы. 1920—1930 гг., вып. 3. Л., 1973, с. 78.

ден первоначальный набросок либретто «Ревизора», хранящийся в архиве Булгакова. Сравнивая это либретто и публикуемый сценарий, видишь, какую большую работу проделал писатель, осмысляя пьесу кинематографически и в то же время избегая соблазна поверхностных, внешних приемов. Булгаков — с помощью Каростина — обогатил свое экранное ви́дение, приобщился к специфике кино и подтвердил, что его художественное мышление было в значительной степени режиссерским (это обнаружилось, как известно, в ходе работы над спектаклями МХАТа «Дни Турбиных», «Мольер», «Мертвые души»: драматург принимал в ней активное участие, и его режиссерское дарование было отмечено многими участниками этих спектаклей).

Можно только сожалеть, что фильм «Ревизор» не был поставлен, по словам М. Каростина, в силу ряда объективных причин. Были сняты две сцены в одной декорации (гостиница).

Однако сценарий М. Булгакова и М. Каростина (ставший достоянием довольно широкого круга кинематографистов — участников сценарно-производственной конференции 1935 года) остается существенным фактом истории нашей кинодраматургии и не потерял своего значения для практики и теории экранизации.

Григорий Файман

Из истории постановки фильма «Ревизор»

Еще до начала работы над фильмом «Ревизор» к нему было привлечено внимание украинской кинообщественности. Еще бы! Первая в советском кино экранизация бессмертной комедии Гоголя, да еще приуроченная к столетию ее премьеры на сцене Александринского театра! Все понимали, какая это ответственная и сложная задача.

Выходивший в Киеве журнал «Радянське кіно» («Советское кино») напечатал большую статью (без подписи) «Сценарий «Ревизор». В ней обстоятельно анализировался и оценивался литературный сценарий М. Булгакова и М. Каростина. В суждениях автора статьи дает себя знать вульгарно-социологический подход к проблеме классического наследия, но, несмотря на это, принципиальная позиция сценаристов, их замысел и трактовка комедии Гоголя поняты в целом верно.

Автор напоминает о знаменитой постановке «Ревизора» Вс. Мейерхольдом в 1926 году и отмечает, что М. Булгаков и М. Каростин «учли то, что было сделано Мейерхольдом, и с известным творческим тактом продолжили революционную линию Мейерхольда, не повторяя ее и оставаясь творчески оригинальными, одновременно не отрицая важности мейерхольдовского новаторства» [1].

Фильм снимал Николай Топчий, молодой, но уже известный оператор, справедливо считавшийся одной из надежд украинского кино (и оправдавший ожидания): к тому времени он блеснул мастерством в фильмах режиссера Ивана Кавалеридзе «Ливень» и «Колиивщина», а в конце 1935 года завершал с ним же работу над «Прометеем». Николай Павлович передал в архив Киностудии имени Александра Довженко свои письма, из которых приведу несколько выдержек, касающихся «Ревизора».

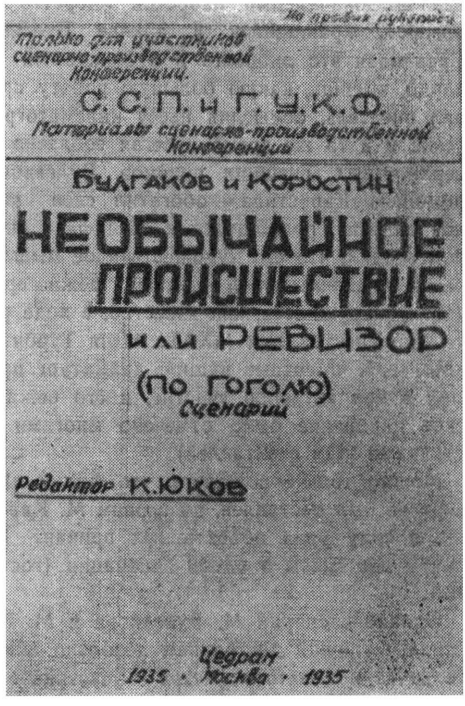
Н. Топчий писал матери: «Я заканчиваю павильонные съемки «Прометея», работы много. Вчера у Натальи Михайловны (Ужвий. — *Т. Д.*) познакомился с режиссером из Москвы Михаилом Каростиным. Он будет ставить «Ревизора», и мы, вероятно, найдем с ним общий язык. Главное, что я хотел тебе сказать, — над сценарием совместно с Каростиным работает писатель Михаил Булгаков. Я счастлив, что мне судилось работать с ними». В другом письме читаем: «Съемки «Про-

[1] «Радянське кіно», 1936, № 2, с. 28.

метея» закончены, и я полностью занимаюсь Гоголем, работаю с художниками, спорим с ними, приходим к единому изобразительному решению. Очень нравится мне наш художник по костюмам Николай Адрианович Тряскин. Его эскизы напоминают гравюры, в готовых костюмах они должны будут выглядеть превосходно. Думаю ехать с ним на Полтавщину, на родину Гоголя, побывать в музее и посмотреть, нельзя ли где-нибудь снимать там нашу «натуру».

В том же журнале «Радянське кіно» летом 1936 года Н. Топчий опубликовал статью «Оператор в «Ревизоре» с эпиграфом из «Духа фильмы» Б. Балаша: «Нет ничего более субъективного, чем объектив аппарата». «Экранизация гоголевского «Ревизора», — писал молодой кинематографист, — вновь со всей остротой поднимает принципиальный вопрос о вхождении театра и литературы в кино»[2]. И подчеркивал, что задача авторов фильма — не «экранный пересказ» театрального спектакля, а «преодоление театральных традиций» и «создание подлинного кинематографического произведения способами, органичными только для кинематографа, с тем чтобы это произведение средствами киноискусства воспроизвело классическое наследие Гоголя»[3].

Далее Н. Топчий объяснил, в чем, на его взгляд, состоит специфика операторской работы в звуковом кино, и подробно изложил постановочный замысел фильма, описал принципы его изобразительного решения. Основа этого решения — «динамическая композиция, единая в своем линейном ритме и направленная на создание живых образов. Не скульптурно-предметная статика, а человеческая динамика. Не раздробленность (множинність), а композиционное единство. Не пятно, а линия в ее графическом лаконизме»[4]. И главное — не «натуралистическая фотофактография исторических деталей и костюмов», а «аналитически-синтетическое воссоздание атмосферы»[5].



Обложка литографического издания сценария «Ревизор»

Интересны размышления Н. Топчия о том, какие задачи ставит перед оператором жанр «Ревизора» и как их намечено решать. На мой взгляд, статья замечательного украинского мастера, хотя некоторые его суждения и не свободны от социологических упрощений, представляет не только биографический интерес, а является ценным источником для истории операторского искусства и заслуживает быть введенной в киноведческий обиход.

В 1961 году я записала воспоминания Николая Павловича о съемках «Ревизора». Он говорил о том, что режиссер большое значение придавал актерскому ансамблю (к сожалению, не все намеченные М. Каростиным исполнители

[2] «Радянське кіно», 1936, № 6, с. 19.
[3] Там же.
[4] Там же, с. 21.
[5] «Радянське кіно», 1936, № 6, с. 21.

смогли сняться в фильме). Вопрос о главном герое был решен сразу: только Сергей Мартинсон! Он великолепно играл Хлестакова в спектакле Вс. Мейерхольда. На роль Осипа, по предложению оператора, был приглашен актер Театра имени Комиссаржевской Иван Штраух, только что снявшийся в «Прометее». Городничего блестяще играл Геннадий Мичурин, актер Ленинградского театра имени Пушкина, Добчинского — выдающийся мастер украинской сцены Гнат Юра.

Воспоминания Николая Павловича дополнил художник-постановщик «Ревизора» Алексей Викторович Бобровников, ныне один из крупнейших мастеров украинского кинодекорационного искусства.

«В 1935 году, — рассказал он мне, — Мориц Уманский и я получили приглашение в картину «Ревизор». Это было очень интересное предложение. Мы находились под сильнейшим впечатлением спектакля Мейерхольда, который недавно посмотрели. Николай Тряскин должен был делать костюмы.

Съемки гостиницы, тюрьмы, комнаты Хлестакова в гостинице должны были проходить в павильоне студии, а улицы города и дом городничего решено было снимать в Миргороде, куда выезжали для выбора натуры Топчий и Тряскин — Уманский и я были еще заняты.

Так как в фильме предполагались условные решения, эксцентрические и гротесковые, усиливающие гоголевский сарказм, то и декорации нужно было делать не натуралистические, а жанрово обусловленные, с выдумкой и образными деталями.

Основным материалом декораций и мебели мы взяли дерево — чисто струганные доски, с тем чтобы играла их выразительная фактура, а для «утяжеления» тональности деревянные детали и плоскости обжигались паяльной лампой. Это очень удачно проделал тогдашний начальник бутафорского цеха студии Михаил Шарапов. Декорации получились мрачными, под стать эпохе, описанной Гоголем. Помню, как увлеченно, с выдумкой трудились мы над декорациями. Так как они были сделаны из обожженного дерева, то эскизы мы наносили на деревянные обожженные доски, а рисунок выскребали скальпелем. Эти эскизы, к сожалению, не сохранились.

Во время съемочного периода мы были единым коллективом, единым творческим организмом. Очень экспансивный Михаил Каростин вынашивал множество идей, которые выплескивал на съемочной площадке. Жаль, что многое из того, что он придумывал, не вошло в картину и забылось. Помню предложенный им эпизод появления Добчинского и Бобчинского. Городничий играет в кегельбане. Брошенный им шар сбивает кегли в конце зала, и в тот же миг из-за сбитых кеглей появляются, как подброшенные, Добчинский и Бобчинский. Прекрасен был Сергей Мартинсон, не повторявший того, что он делал у Мейерхольда. Каростин и Мартинсон все время придумывали новые решения. Помню репетицию сцены появления городничего у Хлестакова в гостинице. Оба испуганы встречей. В комнате, у поломанной лестницы, две колонны. Вокруг одной от страха должен был трижды обвиться Мартинсон. Обвиться спиралью, как требовал режиссер. Несмотря на всю свою великолепную пластику, актер не смог выполнить задание Каростина. Мы все подсказывали и даже показывали, как это нужно сделать, что вызывало общий смех.

Много ушло из памяти, но навсегда остались в ней прекрасные дни работы над «Ревизором».

К великому нашему сожалению, очень мало материалов и документов, связанных с постановкой «Ревизора», сохранилось в архиве киностудии. Утрачены отснятые эпизоды (первый визит городничего к Хлестакову и финальная сцена), эскизы декораций и костюмов (мы располагаем лишь несколькими фотографиями, опубликованными в журнале «Радянське кіно»). Однако и то немногое, что пощадило время, освещает малоизвестную и содержательную страницу истории нашего многонационального кинематографа, связанную с экранным освоением наследия Н. В. Гоголя и с именем М. А. Булгакова.

Татьяна Деревянко

Киев

Михаил Булгаков,
Михаил Каростин

Необычайное происшествие, или Ревизор (по Гоголю)

СЦЕНАРИЙ

НДП[1]. *Уездный город, находящийся не то чтобы далеко от Пензы, но и не совсем близко к Саратову, где-то у неведомой черты границы этих двух славных губерний, весной в 1831 году медленно пробуждался от сна к своим делам безрадостным, пробуждался скорее по привычке.*

Испокон веков, по ним хоть часы проверяй, проходило, зевая, купечество к своим лабазам и торговым рядам. Опасливо осматривали замки неестественной величины, и, когда их отпирали, замки издавали давно утерянную мелодию «Коль славен наш господь...» на все лады...

НДП. И так начиналось каждое утро.

Первыми сколько-нибудь замечательными людьми в уездном городе оказываются помещики Петры Ивановичи Бобчинский и Добчинский. Оба низенькие, коротенькие, очень любопытные, оба с небольшими брюшками. Дома их до уморительности одинаковы, очевидно, построенные одним мастером, стоят рядышком на живописной улице. Домики, как две капли воды, похожи на своих хозяев, и кажется, вот они сейчас замахают ставнями и начнут наперебой друг перед другом хвастать городскими новостями. Петры Ивановичи вышли каждый на свое крылечко, увидели друг друга, обрадовались, вежливо раскланялись и оба враз сказали:

— Здравствуйте, Петр Иванович...

И прежде чем отправиться в город по новости, как ходят по грибы, Петры Ивановичи сразу же и заспорили. Добчинскому очень хотелось идти в левую сторону города, но именно в эту же сторону намеревался побежать и Бобчинский, который сразу начал наскакивать на своего приятеля и засыпать его убедительными словами:

— Нет, нет, нет, Петр Иванович, сегодня левая сторона города моя, а правая ваша, и новостей сегодня в правой стороне города, ей-ей, больше, чем в левой, вы уж, пожалуйста, не спорьте, Петр Иванович...

И приятели разбежались — Добчинский направо и Бобчинский налево.

Когда их проворные, маленькие фигурки скрылись из виду, прямо через улицу, как бы для контраста, торопилась огромная фигура судьи, в ногах которого путались два лающих пса, сдерживаемых массивными цепями.

Смотритель богоугодных заведений Земляника, фигурой поменьше судьи и меньше опутанный дикорастущими волосами, заслышав собачий лай, высунулся в окно своего дома и равнодушно извещал свою жену о том, что:

— Опять судья Ляпкин-Тяпкин со своими кобелями идет к юбкам жены помещика Добчинского...

Добчинский, спрятавшись за выступ стены, следил за своим смертельным ворогом, и, когда судья юркнул в калитку, Петр Иванович, терзаемый ревнивым чувством, побежал к своему дому, наткнулся на псов, привязанных судьей у калитки. Собаки, завидев Петра Ивановича, начали лаять и бросаться на него с такой силой, что сорвись железное кольцо — и от Петра Ивановича не останется и звания.

Добчинский боялся судейских собак, как огня палящего. Он поворотил от родной кровли и грустный пошел «по новости».

День Бобчинского тоже начался с неудач. Бойкость его пропала. Он остановился у пожарной каланчи, оглядывая беспросветно скучную улицу, точно вымершую. И, когда мимо него проходил единственный живой человек — почтальон, Бобчинский скорее по привычке, без всякой страсти заглянул в сумку почтаря, но в следующую минуту цель уже была найдена.

[1] НДП — надпись. — *Ред*

Любопытство озарило лицо Петра Ивановича изнутри. Он увязался за почтарем, ловко заглянул сбоку, потом забежал с другой стороны и увидел письмо, адресованное городничему — Сквозник-Дмухановскому.

Хитренный служитель почты на уговоры не сдавался, и только когда у него в ладони звякнули медные деньги, переданные Петром Ивановичем, — эта маленькая лепта, первая взятка в фильме, — почтарь отдал письмо, и Петра Ивановича подхватило по улицам, словно у него образовались крылья.

НДП. Городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский.

Городничий, уже постаревший на службе и очень неглупый по-своему человек, черты лица грубые и жесткие, как у всякого, начавшего тяжелую службу с нижнего чина, сидел еще не одетый, заспанный, видно, только что встал и, несмотря на это, сильно расстроенный.

В руках у него большая книга в кожаном переплете, с огромными серебряными застежками. Это может быть «Свод законов Российской империи» или Библия, но при ближайшем рассмотрении она оборачивается сонником — толкователем снов.

Антон Антонович пробегал страницу за страницей, наконец, нашел то, что было нужно, и начал про себя.

НДП. Паче страшно видеть во сне крыс, к явной неприятности по должности.

Городничий жуликовато прищурился, как бы говоря: «Хотел бы я знать, какая такая неприятность может угрожать мне, Сквозник-Дмухановскому».

Бобчинский влетел в покой сильного мира сего и сразу преобразился. Серьезность, насколько она была присуща Петру Ивановичу, отобразилась на его лице, когда он вручал городничему письмо с печатями. Городничий медленно распечатал письмо.

Любопытство — этот один из человеческих пороков, коим Петр Иванович Бобчинский страдал в излишестве, сразу забрало его. Глаза Петра Ивановича заблестели, как у игрока, увидевшего большую ставку.

Городничий читал письмо про себя.

НДП. Любезный друг, кум и благодетель, спешу уведомить тебя, что приехал чиновник из Петербурга с предписанием осмотреть всю губернию и особенно наш уезд.

Бобчинский, как по раскрытой книге, читал на лице городничего, что: «Есть очень важные новости».

НДП. ...Я советую тебе взять предосторожность и удержаться на время от прибыточной стрижки, ибо он может приехать во всякий час, если уж только не приехал и не живет где-нибудь инкогнито (слово «инкогнито» подчеркнуто два раза).

Антон Антонович глазам своим не верил. Вытер лоб и углубился в чтение вторично.

И вот, по мере того как он читал во второй раз, на письме зародилась движущаяся точка, сначала совсем маленькая, еле приметная, а потом все увеличивающаяся и увеличивающаяся, она наконец обозначилась тройкой лошадей, а вон и тарантас уже виден, и седоки сидят в тарантасе. Точка и впрямь обернулась тройкой и еще пуще понеслась по белому полю письма между строчек, словно по накатанной дороге. Бубенцы ее усиливались, бег ускорялся, она, подгоняемая гиканьем лихого молодца кучера, с песней, со свистом проносилась мимо запятых, точек и вдруг с размаху поворотила и, все увеличиваясь в своей стремительности, прогромыхала вниз, по последним строчкам чмыховского письма, вырвалась на расейскую дорогу, коими исхлестана наша страна, и понеслась...

НДП. Ревизор есть чиновник, облеченный всей полнотой царской власти. Он может раздуть муху в слона. Но он также легко способен слона обернуть мухой.

На тройке с жандармом едет личность, одетая в партикулярное платье, но, судя по тому, с каким мастерством личность тычет кулаком в шею кучеру, и по присутствию сбоку жандарма, можно без ошибки сказать, что этот инкогнито — большой чиновник или военный чин.

Кучер хлестал лошадей, тройка пласталась, оставляя за собой длиннейший шлейф пыли.

Городничий Антон Антонович Сквозник-Дмухановский растерялся:

— Я как будто предчувствовал: сегодня мне

всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Черные, неестественной величины! Пришли, понюхали — и пошли прочь.

Вот когда Бобчинскому фортуна повернулась приветливым ликом. Он со взбрыкиванием выскочил с крыльца городничего и так проворно побежал, что будочник, стоявший на часах у дома городничего, даже сплюнул, так ему не понравилось проворство Петра Ивановича.

И вслед за Бобчинским мимо опешившего будочника промчался, грохоча сапогами, полицейский Держиморда.

Бобчинский на наших глазах обежал два дома и, не заставши никого, побежал дальше.

А Держиморда вертелся у дома помещика Добчинского, стараясь шпажонкой отбиться от судейских псов.

Всклокоченная голова судьи выглянула в окно, полицейский подбежал, что-то шепнул и скрылся.

Застегивая верхнее платье, судья открыл калитку и, влекомый своими псами, побежал к городничему.

А на углу, там, где продаются пирожки, бежавший Бобчинский столкнулся с Добчинским.

За дальностью расстояния не слышно, что говорит Бобчинский, но, судя по его жестам, которые рождались, вскидывались, друг друга перегоняли, можно было догадаться, ради чего на этом свете живет Петр Иванович Бобчинский, а судя по огорченному лицу Петра Ивановича Добчинского, можно было понять, как он, Добчинский, завидует ему, Бобчинскому.

Мимо них пробежал запыхавшийся полицейский Держиморда, глазом наметил бабу, торгующую пирожками. Баба сидела, держа между ног ведро, покрытое промасленным одеялом, без которого пирожки могут остынуть, и зазывала покупателей.

Держиморда добежал до торговки, с маху сунул свою жадную лапу под одеяло, отчего баба взвизгнула, ухватила охальную руку полицейского, точно ее собирались обесчестить.

Но строгость голодных глаз Держиморды отрезвила торговку, и щедрая рука полицейского вынула из-под одеяла пирожков сколько могла, а могла она, надо признаться, много.

НДП. Перепуганные известием о ревизоре, чиновники сбежались к городничему.

Городничий стоял, словно соляной столб, у себя в гостиной, а вокруг него шло коловращение чиновников.

— Инкогнито проклятое, — вскипел городничий, и коловращение разом остановилось. В эту минуту городничий ненавидел их всех. В каждом видел своего личного врага и находил удовольствие в том, чтобы попугать чиновников, что придавало ему самому больше храбрости.

— Вдруг заглянет... — стращал городничий чиновников.

— А... Вы здесь, голубчики... — городничий сам входил в раж, представляя собой кару господню. Он уже верил, что он-то и есть тот самый ревизор из Петербурга.

— А кто здесь судья?..

А Артемий Филиппович Земляника услужливо и не без удовольствия предавал своего ближнего и сообщал:

— Ляпкин-Тяпкин...

Городничий входил в раж:

— А подать сюда Ляпкина-Тяпкина!

Судья не на шутку струхнул, но громовой голос городничего продолжал:

— А кто попечитель богоугодных заведений?..

Теперь уже судья, в пику попечителю, сообщал его фамилию:

— Артемий Филиппыч Земляника.

— А подать сюда Землянику... — настаивал новоявленный ревизор.

— Вот что худо. Насчет же внутреннего распоряжения и того, что называет в письме Андрей Иванович грешками, я ничего не могу сказать. Это уж так самим богом устроено.

Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин насторожился.

— Что же вы полагаете, Антон Антонович, грешками? Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками...

Городничий посмотрел на судью, ему не хотелось спорить.

— Ну, щенками или чем другим, все взятки.

Но с этого момента в гостиной городничего намечался явный скандал.

Уже теперь судья разошелся:

— Ну, нет, Антон Антоныч, а вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...

Городничий старался потушить спор, но сам распалялся:

— Зато вы в бога не веруете, а я, по крайней мере, в вере тверд. О, я знаю вас: вы если начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются.

Все эти рассуждения городничего льстили судье.

— Да ведь сам собою дошел, собственным умом.

Городничий запальчиво ответил ему:

— Ну, в ином случае много ума хуже, чем бы его совсем не было.

И насколько в гостиной городничего, в связи с приездом ревизора, атмосфера была напряженной, настолько в трактире местной гостиницы чувствовалось благорастворение.

Старенькая попорченная шарманка играла тихую, приятную мелодию, под звуки которой Петры Ивановичи завтракали, иногда перемежая рыбные блюда приятельскими поцелуями, которые между ними были в совершенном обычае.

Музыка неожиданно прервалась, и в трактире появился молодой человек недурной наружности, в цилиндре, одетый от лучшего петербургского портного и с тростью в руке.

Молодой человек, мучимый какой-то страстью, ходил по трактиру, лицо его менялось каждую секунду.

Он с мутными глазами налетел на Петров Ивановичей, вскинул на нос позолоченную лорнетку, заглянул им в тарелки, где лежала рыба, проглотил слюну и вышел из трактира.

Петры Ивановичи смотрели на него как зачарованные. Они с него глаз не спускали. Бобчинский нагнулся к Добчинскому, что-то ему шепнул, тот мигнул, и к ним подошел трактирщик Влас, который сообщил:

— Чиновник, едущий из Петербурга, по фамилии Иван Александрович Хлестаков, другую неделю живет, из трактира не едет, забирает все на счет и ни копейки не хочет платить.

По мере того как Влас говорил, Петры Ивановичи оба начали вставать со своих стульев,

«Ревизор».
Хлестаков — С. Мартинсон

что-то осенило их обоих. они бросились на Власа и начали целовать его в обе щеки в благодарность за то, что существует его гостиница на этом белом свете.

Музыка в трактире снова заиграла, и под веселые мотивы Петр Иванович Бобчинский на радостях выкидывал замысловатые «антраша» и вместе с Добчинским выскочил на улицу.

И насколько радостное возбуждение царило в трактире, настолько в гостиной городничего было все сдержанно и как бы в предчувствии бури.

Городничий, взявши почтмейстера под ручку, отвел в сторону.

— Купечество да гражданство меня смущают, а я вот, ей-богу, если и взял с иного, то, право, без всякой ненависти, я даже думаю, не было ли на меня какого-нибудь доноса.

А по улице неслись Бобчинский и Добчинский, горя желанием поведать всему свету последнюю новость о ревизоре. Они с перемен-

ным успехом старались обогнать друг друга: то впереди мчался Бобчинский, то Добчинский, собрав последние силы, обходил своего приятеля.

В гостиной городничий просил почтмейстера:

— Послушайте, Иван Кузьмич. Нельзя ли всякое письмо, входящее и исходящее, знаете, этак немножко распечатать и прочитать?

Почтмейстер вынул пачку распечатанных чужих писем.

— Знаю, знаю... Этому не учите. Я делаю это не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства: смерть люблю узнать, что есть нового на свете.

Шум, подобный надвигающейся буре, долетел до гостиной городничего. Двери точно ветром распахнуло.

Ворвались два коротких человека и так перебивали друг друга, что ничего нельзя было понять. Сыпалась тарабарщина из непонятных слов и возгласов.

Окрик городничего отрезвил: Петры Ивановичи начали рассказ.

А Иван Александрович Хлестаков, тот, о котором рассказывали Петры Ивановичи, шел по улице уездного города, терзаемый голодом.

До его слуха долетел уже знакомый нам голос торговки:

— А вот горячие пирожки...

Хлестаков как зачарованный шел на призыв бабы, и даже тросточка застыла в каком-то напряженном положении.

Иван Александрович нерешительно задержался возле торговки и с видом знатного путешественника обозревал окрестности. Трость Хлестакова, его гордость, являла собой дополнение к неотразимому виду «петербургского льва». Короткая блестящая палочка, отнюдь не предназначенная для опоры, в руках Хлестакова превращалась в волшебный жезл.

Иван Александрович стоял у самого ведра, спиной к торговке, и через плечо заглядывал.

Тросточка за спиной Хлестакова пришла в виртуозное вращение. Баба глазела на быстро мелькающий конец трости, и вдруг глаза ее наполнились чрезвычайным удивлением.

Волшебная трость Ивана Александровича, откинув край промасленного одеяла, быстро исчезла в ведре и сейчас же показалась обратно, унизанная двумя дымящимися пирожками.

Глаза торговки выпучились, как будто хотели выстрелить.

Раздался бабий визг.

Иван Александрович почувствовал, как его что-то рванило назад, но он сделал последнее усилие и, вырвав трость, помчался по улице, а в спину ему неслось:

— Прощелыга ты, а не барин...

— А вот он-то и есть этот чиновник, о котором изволили получить нотицию, — настаивал Бобчинский в гостиной городничего и громко, так, чтобы его слышали все, выкрикнул самое страшное слово:

— Ин-ког-ни-то.

А Добчинский добавил:

— Ревизор.

Городничий в страхе отмахивался от них.

А Бобчинский продолжал упорно настаивать, наскакивая на городничего:

— Он, он, ей-богу, он... Такой наблюдательный: все осмотрел...

Вот когда городничий услышал слово «наблюдательный», здесь он смутился.

— Где же он там живет?

Добчинский, стараясь обогнать своего приятеля, успел сообщить:

— В пятом номере под лестницей.

— А давно он здесь?

Приятели разом:

— Две недели.

Городничий обмер и про себя вспомнил все художества за эти две недели.

— В эти две недели высечена унтер-офицерская вдова. Арестантам не выдавали провизии. На улицах кабак.

Бобчинский, возбужденный и развязный, ходил по комнате. Он сейчас в апогее своего величия. Он как будто вырос, и даже трудно постороннему человеку определить, кто сейчас на социальной лестнице из всех присутствующих мог бы сравниться с ним. Разве только Петр Иванович Добчинский, но и здесь Бобчинский опередил его.

Подойдя к окну, Бобчинский сначала застыл, потом всеми частями своего короткого

тела выразительно протанцевал танец призыва, и все чиновники, забывая табель о рангах, бросились к окну, налетая друг на друга.

В окно они увидели:

...на противоположной стороне стоял молодой человек, одетый петербургским франтом. Это был Иван Александрович Хлестаков.

Он на минуту задержался в своем голодном шествии по улицам уездного города около дома городничего: покрутил головкой, понюхал воздух и медленно направился дальше. Ему даже невдомек, что произошло в доме, на который он изволил только мельком взглянуть.

Чиновники страшно переполошились. Городничий наспех одевался и в сопровождении пяти полицейских выбежал из дома.

Сообразив, куда мог пойти Хлестаков, городничий со свитой двинулся за ним. Рядом шли дрожки, в которые уже успели сесть Петры Ивановичи, и все это шло осторожно по следам Хлестакова.

И когда Иван Александрович только еще подумал повернуть в сторону моста, городничий подмигнул кому-то из свиты, каланча, покрытая полицейской шапкой, качнулась, подошла к Антону Антоновичу и получила приказание:

— Беги скорей и встань на мосту для благоустройства.

Игнорируя заборы и всяческие препятствия, полицейский-каланча шагал прямо через них, кратчайшим путем пробираясь к цели.

Когда Хлестаков подходил к мосту, совершенно неожиданно перед его глазами как бы из-под земли выросло нечто, чего не заметить нельзя.

Иван Александрович растерялся, но каланча-полицейский приложил руку к шапке, что означало отдавание чести, и улыбнулся преданной, располагающей улыбкой. Иван Александрович в свою очередь пытался выжать на своем лице ответную улыбку. Прошел мимо полицейского и, стараясь не оглядываться, быстро повернул за угол.

И когда Хлестаков, перепуганный полицейским, быстро побежал по улице, из-за угла выглянул озабоченный городничий, подозвал трех полицейских и зашипел:

— Разметать наскоро старый забор, что возле сапожника, и поставить соломенные вехи, чтобы было похоже на планировку.

Полицейские скрылись.

В богоугодном заведении под наблюдением Земляники шел, что называется, «дым коромыслом».

Больных в грязных колпаках и рваных халатах загнали в один угол, вмиг из дымной кузницы сделали подобие больницы и ждали прихода ревизора.

А на фоне неба стали вырастать строительные соломенные вешки, стучали заступы, трещало дерево, и вдруг длинный, большой забор начал шататься и падать, чуть не похоронив под собой Ивана Александровича Хлестакова, который вовремя успел отскочить в сторону.

А за забором обнаружилась куча мусора на сорок телег, на вершине которой, точно памятник, стоял каланча-полицейский, отдавая честь и располагающе улыбаясь.

Городничий, увидев безобразие, схватился за голову:

— Что за скверный город, только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор — черт их знает откуда нанесут всякой дряни.

Улицу, на которой стоит трактир, трудно узнать. Ее метут, и через поднятую завесу пыли видно силуэтом, как проносятся пожарные трубы, бегают угорелые полицейские. Иван Александрович еле добежал до своей гостиницы и скрылся в ней.

Номер пятый под лестницей, где остановился Хлестаков, самый маленький номер в гостинице. Это один из тех номеров, кои похожи скорее на вытрезвительную камеру в полицейском участке, чем на пристанище для молодого чиновника из Петербурга

Скудный свет падал в номер через маленькое отверстие, похожее на тюремное окно.

Прямо в сапогах и верхнем одеянии на кровати лежал Осип, слуга Хлестакова, находившийся в той стадии голода, когда не то чтобы ему грозила смерть от истощения, но и нельзя сказать уверенно, чтобы она ему совсем не угрожала.

— Черт побери, есть как хочется.

Осип лежал с открытыми глазами.

— Вот не доедем, да и только, домой.

Осип с обидой двинул подушку кулаком и повернулся лицом к стене.

— Профинтил дорожкой денежки, голубчик...

А в это время перепуганный тем, что за ним ходят полицейские, Хлестаков на цыпочках, тихонько проскользнул к себе в номер, осторожно закрыл дверь, съежился и ждал, не раздадутся ли шаги полицейских.

— Теперь сидит и хвост подвернул, и не горячится... — продолжал Осип.

Иван Александрович Хлестаков прислушался к тому, что говорил Осип, который уже стонал:

— Ах, боже ты мой, хоть бы какие-нибудь щи...

Хлестаков посмотрел на Осипа, лежащего на его кровати, на огромные сапоги, которые первые почувствовали на себе пристальный взгляд Хлестакова, как-то заерзали на постели, и только после этого Осип повернулся от стены.

Глаза барина и слуги скрестились, как шпаги, и Осип не торопясь начал сползать с постели.

— Опять валялся на кровати?

Осип, поднимаясь с постели, вдруг упрямо стал отрицать факт лежания на постели.

— Да зачем же бы мне баляться? Не видал я разве кроватей, что ли?

«Ревизор».
Хлестаков — С. Мартинсон,
Осип — И. Штраух

Иван Александрович возмутился. Его принимали за дурака.

— Врешь. Валялся, видишь, вся всклокоченная.

Осип шел напролом, против совершеннейшей очевидности:

— Не знаю я разве, что такое кровать? У меня есть ноги, я и постою.

Хлестаков, сраженный уверенным тоном Осипа, даже сам, собственно, не знал, может быть, Осип действительно не лежал на постели.

Послышался громкий и решительный голос Хлестакова:

— Эй, Осип, ступай туда...

Осип отрицательно мотнул головой и в знак того, что он действительно никуда не пойдет, сел на стул.

— Хозяин сказал, что больше не даст обедать. Еще, говорит, и к городничему пойду.

Вот тут Иван Александрович не на шутку испугался:

— Мы-де этаких шаромыжников и подлецов видали. Я, говорит, шутить не буду, на съезжую и в тюрьму.

А на дворе съезжей стояла шеренга полицейских. Антон Антонович командующим ходил по фронту и репетировал готовность своего учреждения.

— Приезжий чиновник спрашивает — службой довольны?

Полицейские все разом рявкнули так, что прохожие бабы шарахнулись в сторону:

— Всем довольны, ваше благородие.

А городничий продолжал:

— А если спросит, отчего не выстроена церковь, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма?

Полицейские хором, как заученный урок, рявкнули:

— Строилась, да сгорела, ваше высокоблагородие.

Городничий был доволен ответом.

— А то, пожалуй, кто-нибудь, позабывшись, скажет, что она и не начиналась.

Городничий сел на дрожки с Добчинским и помчался по улице.

Номерной слуга, за которым шел Осип, подлетел к хозяину гостиницы Власу и начал нашептывать ему на ухо, что-то время от времени кивая в сторону стоящего Осипа, сейчас искусно прикинувшегося «казанской сиротой» и таким тихоней, что и воды не замутит.

Влас, глядя на Осипа, мрачнел, откатился от стойки и в сопровождении слуги начал спускаться в преисподнюю — кухню гостиницы, самое страшное место.

Повар, сущий Вельзевул, огромный, лоснящийся, стоял среди пара, дыма и огненных языков, даже хозяин гостиницы Влас, и тот побаивался его и обращался с ним вежливо.

— Тарас Иваныч, сочини бесплатный обед для пятого нумера, что третью неделю живет и денег не платит.

Повар сразу оживился, засучил рукава и начал фантазировать.

НДП. Куриный суп: берутся два стакана мутной воды.

Повар зачерпнул из лохани, где моют грязную посуду, мутную воду.

НДП. Четыре свежих куриных пера.

Поваренок, подручный, выбежал на двор, ловко поймал живую курицу и приволок ее к шефу. Повар выдернул из хвоста четыре пера и сунул их в кастрюлю.

В мутную воду, где плавали куриные перья, щедрая рука повара сыпала неограниченно перца и соли.

В номер пятый забежал Осип и, довольный, кричал:

— Несут обед!

Хлестаков прыгал от радости, как мальчик. Вошел слуга. Накрыл на стол. А хозяин гостиницы Влас, повар и поваренок на цыпочках подошли к открытой двери пятого номера и заглядывали.

Ивану Александровичу наливали куриный суп. Он быстро и жадно начал глотать первую ложку, затем вторую, проглотив третью, остановился — недоумение, испуг попеременно отражались на лице Хлестакова.

Иван Александрович кричал слуге:

— Что же это за суп? Я не хочу этого супа! Дайте мне другого!

И когда слуга хотел взять суп, Хлестаков грудью начал его защищать:

— Ну, ну, ну, оставь, дурак.

И снова принялся за суп:

— Боже мой, какой суп! Я думаю, еще ни один человек в мире не едал такого супа.

Хлестаков передал миску Осипу, а сам начал резать жаркое.

Повар и Влас помирали от смеха за дверью.

В трактир вошел, оглядываясь, городничий, за ним Добчинский.

НДП. Весть о приезде городничего вмиг облетела гостиницу.

К номеру пятому под лестницей осторожно подошли городничий и Добчинский. Остановились, не решаясь войти.

Хлестаков в номере причукнул и не дышал. Там было тихо.

Антон Антонович по старой полицейской привычке, этой второй натуре, прежде чем войти, решил сначала обозреть поле будущей деятельности.

Городничий припал к замочной скважине, и первое, что он увидел, — это огромную крысу, обманутую тишиной и вылезшую на свет божий из своей норы. Крыса увидела совершенно трясущегося Хлестакова, мотнула своим длинным хвостом и исчезла под полом.

Антон Антонович отпрянул от скважины, он даже побледнел и, незаметно крестясь, шептал:

— Сон в руку.

Иван Александрович ждал каждую минуту появления городничего.

Ручка входной двери завертелась. Хлестаков съежился.

Входит городничий. С улицы, да еще и со страху, городничий ничего и никого не видел.

Он кашлянул.

Хлестаков отмалчивался.

Городничий с протянутыми руками двинулся вперед, неожиданно наткнулся на Хлестакова. Оба вскрикивают, смотрят друг на друга, выпучив глаза.

Городничий вытягивается перед Хлестаковым:

— Желаю здравствовать!

Хлестаков от испуга начал икать. Кланяется городничему. Городничий обошел номер, заглянул куда можно с деловым видом.

— Обязанность моя, как городничего здешнего города, заботиться о том, чтобы приезжающим и всем благородным людям никаких препятствий...

Антон Антонович сбился от такой длинной тирады, что-то хотел продолжать, но не решился, окончательно спутался и, вытянувшись, ждал своей участи.

Иван Александрович, сначала заикаясь, а к концу речи громко, начал говорить:

— Я не виноват... я, право, заплачу... Мне пришлют из деревни...

Около номера пятого столпились все обитатели гостиницы. Ждали редкого развлечения. Все щелки были захвачены. Любопытные, не могущие дотянуться до окна, подсаживали друг друга, чтобы хоть только на одно мгновение увидеть, что делается в номере.

Хлестаков старался всяко оправдаться перед городничим. Он вспомнил суп.

— Суп. Он черт знает чего плеснул туда. С чего же, я... вот новости...

На последней фразе голос Ивана Александровича окреп, прозвучала нотка уверенности, и в лице появилась строгость.

В свою очередь, Антон Антонович окончательно оробел. Он не знал, с какого боку подойти к этому плюгавенькому, маленькому человечку.

— Извините, я, право, не виноват, позвольте мне предложить переехать со мной на другую квартиру. — Антон Антонович замер от своего решительного хода.

Иван Александрович не на шутку испугался и начал пятиться от городничего, шепча:

— То есть...

Иван Александрович уперся в стенку, дальше отступать некуда. Он прокричал следующее слово:

— В тюрьму...

По истошному крику Хлестакова нельзя было понять, он спрашивает городничего или сам ему угрожает тюрьмой. И, как это бывает при сильном испуге, Хлестаков начал кричать:

— Да какое вы имеете право... Да вот я... я служу в Петербурге...

Городничий не ждал такого оборота. При последних словах Хлестакова колени Антона Антоновича подогнулись и задрожали.

Вот этот-то самый испуг Антона Антоновича и увидел Осип, внимательно следивший за всем происходящим, и начал Хлестакову подавать всевозможные знаки, внушая ему, чтобы он наседал на городничего еще пуще, не сдавался и что, дескать, все будет очень хорошо.

В коридоре зрители с затаенным дыханием следили за разворачивающимися событиями.

А Хлестаков, подбадриваемый знаками Осипа, храбрился:

— Да вот вы хоть тут со всей командой, не пойду... я прямо к министру... — взвизгнул он для большей убедительности. А Осип продолжал знаки одобрения — дескать, вали, наседай, закручивай и дальше.

Вся атмосфера в номере была в пользу Ивана Александровича, и он действительно разошелся. Он начал стучать кулаками по столу.

— Что вы, что вы...

И сам испугался своей храбрости, замер и смотрел испуганными глазами на Осипа.

Городничий трясся всем телом. Он выдавал себя, выбалтывал все и сам шел в руки Хлестакову:

— Помилуйте, не погубите, жена, дети малые... если и были взятки, то самую малость...

Зрители в коридоре злорадствовали:

— Наконец-то нашлась управа и на нашего Антошку...

Хозяин же гостиницы Влас растерялся. Он ничего не мог понять. Он видел, что в номере происходит что-то несообразное его понятиям о Хлестакове.

Городничий униженно оправдывался:

— Что же до унтер-офицерской вдовы, которую я будто бы высек, то это клевета, ейбогу, клевета.

Хлестаков, стремительно перебивая городничего:

— Унтер-офицерская вдова совсем другое дело.. А меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко...

И, подойдя к городничему вплотную, Хлестаков встал в позу трагического актера, каких он часто видел в Петербурге, и с пафосом, с придыханиями изъяснялся городничему:

— Я заплачу, я потому и сижу здесь, что у меня нет...

И красноречивым жестом показал, что у него нет денег.

Городничий, как только Хлестаков заговорил о деньгах, пришел в себя.

НДП. О, тонкая штука! Эк куда метнул! Какого туману напустил!

И второпях городничий оторвал мешавшую пуговицу, вытащил деньги и поднес их прямо в бумажнике. Хлестаков, боясь, что городничий может раздумать, быстро сунул деньги в боковой карман, и с деньгами в кармане Хлес-

«Ревизор». Хлестаков — С. Мартинсон, Городничий — Г. Мичурин

таков сразу стал неузнаваемым. Уверенность в себе, в свои силы и приподнятость состояния — вот что было сейчас на лице Ивана Александровича Хлестакова.

Зрители в коридоре ахнули. Опять городничий, Антошка, взял верх.

А Влас угорелой кошкой метнулся на кухню и грозно орал на повара:

— Тараска, катай министерский обед для ревизора из пятого нумера!

И началось. В громадной кастрюле исчезали бараны, гуси, куры, кусками летело масло, яйца.

Вырастали крепости из теста, на которых затейливо лепились шапки крема.

Анна Андреевна — жена городничего — и Марья Антоновна — дочь его, — разодетые в лучшие парадные туалеты, высунулись в окно и махали платками бегущему к ним Добчинскому, который, добежав до окна, не мог произнести ни одного слова.

Раздраженная Анна Андреевна готова была выпрыгнуть из окна.

— Ну что? Ну, рассказывайте! Ну, да кто он такой? Генерал?

Добчинский, наконец, собрался с силами, мотал головой:

— Нет, не генерал, а не уступит генералу.

Издали показалась бричка с городничим и Хлестаковым.

Марья Антоновна скрылась и через минуту появилась у окна с подзорной трубой.

Проезд Ивана Александровича Хлестакова по улицам уездного города был настоящим триумфальным шествием. Выскакивала гарниза и брала на караул.

Чиновники и писцы со страхом и любопытством поглядывали в окна. У торговых рядов купцы гнули свои спины.

Бричка приближалась к дому городничего. Анна Андреевна вырвала у дочери подзорную трубу, вскинула ее к глазу и безуспешно старалась поймать в увеличительное стеклышко петербургскую штучку.

Бричка, не останавливаясь, поехала дальше. Марья Антоновна чуть не плакала оттого, что не успела рассмотреть ревизора невооруженным глазом.

«Ревизор»

На пути следования брички показалось здание, окруженное со всех сторон высоким тыном.

...Увидев его, Иван Александрович перестал улыбаться и про себя твердил:

НДП. Пронеси, господи...

Но бричка окончательно свернула в сторону мрачного здания с железными решетками на окнах, и не успел Хлестаков опомниться, как окованные железом ворота раскрылись, затем за его спиной снова закрылись, прошумели железные задвижки, жалобно прогрохотали цепи.

НДП. Тюрьма.

Иван Александрович Хлестаков со страхом вступал во вверенную Антону Антоновичу тюрьму, где сразу все не понравилось Ивану Александровичу: и воздух подозрительный, и

подозрительная свита, и в довершение всего неожиданно перед Хлестаковым выросли два молодца тюремщика и, преграждая путь, кланялись хлебом-солью, серебряной чаркой, наполненной до краев, и всевозможными закусками.

Хлестаков оторопел, но все кругом кланялось и заискивающе улыбалось.

Не успел Иван Александрович прикоснуться к чарке, а из ближайшей камеры, как из могилы, раздалось протяжное:

— Здравия желаем, ваше высокоблагородие!

И эхом прокатилось по длинному коридору, как зазубренный урок, повторившийся всюду...

— Всем довольны, ваше высокоблагородие.

Иван Александрович элегантно раскланивался с невидимыми доброжелателями и, осушив чарку, жадно стал уничтожать закуску.

НДП. Уездное училище.

Коридор, по которому шел Иван Александрович, ничем не отличался от тюремного, и только на месте служителей тюрьмы в свите Ивана Александровича появились чиновники в парадных мундирах. Снова, как в тюрьме, выросли два человека с хлебом-солью, чаркой и закуской.

Чиновники просительно кланялись и улыбались.

Хлестаков уже освоился со своим положением, робость исчезла, и появилась начальственная осанка. Не успел он взяться за чарку, как из ближайшего класса рявкнули молодые глотки:

— Здравия желаем, ваше высокоблагородие.

А из других классов неслось:

— Всем довольны...

НДП. Богоугодное заведение.

И тот же коридор, и та же свита, только чарку подносили люди в белых больничных халатах.

Иван Александрович принимал чарку так, как Наполеон принимал ключи от побежденных им городов.

А голоса, истерзанные болезнями и всякими недугами, вопили из разных палат:

— Здравия желаем...

— Всем довольны...

НДП. Молва о Хлестакове мигом разнеслась во все концы глухого уезда и достигла ревизора из Петербурга, едущего инкогнито.

Ревизор-инкогнито, одетый в партикулярное платье, сидел в бричке, словно пораженный громом. А за его спиной заливались удаляющиеся бубенцы, они уносили молву о Хлестакове дальше. Ревизор-инкогнито очнулся, соскочил с брички, заметался по дороге. Гаркнул на жандарма. Жандарм, сопровождавший его, бросился к футляру, достал оттуда фуражку с большой кокардой.

Ревизор надел ее, сразу преобразился в грозное расейское начальство, прыгнул в бричку, съездил кулаком по шее ямщика, лошади рванулись, и тройка понеслась.

После бутылки толстобрюшки и губернской мадеры Иван Александрович Хлестаков, сопровождаемый чиновниками, нетвердой походкой входил в гостиную Сквозник-Дмухановского.

— Завтрак был очень хорош. Я люблю поесть. Ведь на то и живешь, чтобы срывать цветы удовольствия.

В это время торжественно распахнулись двери, и во всем своем великолепии предстали Анна Андреевна и Марья Антоновна, умышленно остановившись в дверях, как в раме, в которой все замысловатости туалета и сами они выглядят значительно эффектнее.

Иван Александрович, увидя дам, сразу преобразился и эдаким петушком, быстренько на цыпочках подлетел к ним и застыл в умилении. Городничий за спиной Хлестакова коротко рекомендовал:

— Жена и дочь.

И в противовес грубоватому голосу городничего, голос Ивана Александровича был самым приятным. Под сильным хмельком он отвесил Анне Андреевне такой поклон, что даже благородный какой-нибудь испанский гидальго просто позавидовал бы такому изяществу и тонкости обращения.

— Как я счастлив, сударыня...

Анна Андреевна как-то сразу поддалась чувству изящного со стороны ревизора.

— Нам еще более приятно видеть такую особу...

— Помилуйте, сударыня...

Анна Андреевна, как королева, оперлась на протянутую руку Хлестакова, и Иван Александрович галантно проводил ее к дивану мимо стоящей шеренги чиновников.

Сердце Анны Андреевны наполнилось восторгом, и, не желая оставаться в долгу перед столичным гостем, она приглашала ревизора сесть.

Но разве просто сказанные слова могут что-нибудь разъяснить? И первое слово Анна Андреевна сказала протяжно, певуче:

— Про-шу... — А дальше голос Анны Андреевны как-то сам обозначился, и уже слова:

— ...покорнейше садиться,— Анна Андреевна неожиданно как будто пропела.

Хлестаков был во вдохновении. Он метнул взгляд на чиновников и как бы говорил: «Видали — влюблена, от одного моего взгляда влюблена».

И все услыхали ответную приятную руладу:

— Как я счастлив, что наконец сижу возле вас.

Ивану Александровичу хотелось поразить всех окружающих и особенно Анну Андреевну. И вот здесь-то его тросточка и сыграла самую важную роль. Увидев в отдалении вазу с фруктами, Хлестаков, не вставая, нацелился, пронзил яблоко и прямо на трости, самым элегантным движением передал яблоко Анне Андреевне — нет, не яблоко, а сердце, пронзенное стрелой.

Анна Андреевна метнула в чиновников взгляд, который чуть ли не говорил: «Видали, пентюхи, сморчки деревенские, один мой взгляд — и ревизор у моих ног».

Осип, слуга Хлестакова, выпив не одну кружку хмельного, сидел в людской в доме городничего и так же, как Иван Александрович, был окружен любопытными. Грудастые девки глядели ему в рот и ждали от него столичных сказок. Осип чувствовал на себе внимание.

В людскую вбежал слуга городничего Мишка и при всех передал Осипу жалованный Антоном Антоновичем стакан водки, на дне которого лежал «рупь» серебром. Водку Осип выпил и, наслаждаясь звоном серебряной монеты, разглагольствовал:

— Конечно, если пойдет на правду, так житье в Петербурге лучше всего, деньги бы только были. А жизнь тонкая и политичная: театры, собаки тебе танцуют...

А наверху, в гостиной городничего Иван Александрович тоже говорил о Петербурге. Ему он нравился больше, чем Осипу. Он воспламенялся и с жаром говорил:

— Эх, Петербург! Что за жизнь, право! Вы, может быть, думаете, что я только переписываю.

Иван Александрович осмотрел внимательным взором стоящих в шеренгу чиновников, желая проверить, может быть, они точно думают, что он только и делает, что переписывает.

Но чиновники стояли в должном почтении и навытяжку, и тут Иван Александрович каждому из них на ушко, в виде презента, передавал о своем положении в Петербурге.

На ухо городничему он шептал:

— Начальник отделения со мной на дружеской ноге.

А все чиновники старались уловить, что изволили сказать ревизор на ухо городничему. А Иван Александрович уже на ухо Землянике шептал:

— И сторож летит еще на лестнице со щеткой. Позвольте, Иван Александрович, говорит, я вам сапоги почищу.

И уже всем и скорее Анне Андреевне и Марье Антоновне говорил:

— И только выйду...

И широким движением руки Иван Александрович нарисовал лестницу, подобной которой нельзя отыскать в природе. Лестница развернулась, словно скатерть самобранная. Тридцать тысяч ливрейных лакеев с булавами стояли на ней по бокам. Высшая столичная знать стремилась вверх по лестнице, и вдруг все замерло, все склонилось долу, и только слышалось на все лады:

— Иван Александрович... Иван Александрович идет... идет Иван Александрович...

Играя тросточкой и поблескивая звездами на груди, по лестнице восходил Иван Александрович, не замечая окружающих.

Мишка, слуга городничего, с замиранием

сердца подслушивал у гостиной городничего.

А в людской Осип, желая поднять свой авторитет и придать себе важности в глазах слушающих, иронизировал по поводу барина:

— Добро бы было в самом деле что-нибудь путное, а то ведь е-ли-стра-тиш-ка...

Но Осип спохватился и решил держать язык за зубами. В людскую вбежал Мишка-слуга, глаза его горели. Он все слышал, что расписывал Хлестаков, и с наслаждением передавал на всю людскую.

— Говорит, его за главнокомандующего приняли. Дом, говорит, у него собственный в Петербурхе, самый лучший и всем известный.

И Иван Александрович нашел своих слушателей. Почтение, с каким внимали чиновники, толкало его на дальнейшее сочинительство. Анна Андреевна спрашивала о самом для нее важном:

— Я думаю, с каким там вкусом и великолепием даются балы.

— Я всякий день на балах, там у меня уж и вист составился: министр иностранных дел, французский посланник, английский, немецкий посланник и я.

А в людской у Осипа вино развязало язык. Он продолжал разглагольствовать и как бы отвечал на реплику Хлестакова:

— Эх, если бы узнал это старый барин, он не посмотрел бы, а, поднявши рубашонку, таких бы засыпал тебе, что дня четыре бы почесывался.

В людскую вбежал Мишка и передавал, о чем наверху гость хвастал:

— Один, говорит, арбуз стоит семьдесят рублей.

Осип дико заржал от этой нелепости, а Мишка кричал:

— Суп, говорит, прямо из Парижа привезжает.

Осип перестал смеяться...

— Епартаментами, говорит, всеми один управляет.

Вот здесь Осип насторожился и укоризненно покачал головой, дескать — ай-ай-ай, вот так завралсяся малый.

Иван Александрович всех поражал. Чиновники уже встали со своих стульев. Стояли навытяжку.

Луку Лукича била лихорадка, именуемая боязнью высокого начальства.

Хлестаков же, закусив удила, нес:

— Меня сам государственный совет боится! Меня завтра же произведут сейчас же в фельдмаршалы.

Иван Александрович неожиданно поскользнулся и со всего размаха шлепнулся об пол так, что чиновники ахнули, как брызги, разлетелись, потом бросились и стали поднимать Хлестакова. Городничий трясся всем телом, силился выговорить:

— А... Ва... Ва... Ва...

Хлестаков пытается найти равновесие, хватаясь за ушибленные места, смотрит на городничего и мотает головой.

Городничий не может миновать рифа:

— Ва... Ва... Ва...

Наконец, вышло:

— Ваше... ство... Превосходительство, не прикажете ли отдохнуть, вот и комната.

Хлестаков, поддерживаемый городничим, направляется к двери, за ним Анна Андреевна и Марья Антоновна.

У дверей, ведущих в опочивальню, Хлестаков сделал всем прощальный поклон, и дверь за ним шумно захлопнулась.

Городничий облегченно вздохнул.

— Славу богу, все кончилось благополучно.

Но тут-то и обнаружилось, что не все кончилось и не все благополучно.

Ужас обуял городничего, когда он увидел тщетную попытку Анны Андреевны оторваться от двери, за которой скрылся Хлестаков.

Подол ее платья, накрепко зажатый дверью, не отпускал ее. Иван Александрович заметил прищемленный дамский хвост из кружев и шелка. Глаза его вмиг загорелись, и страстишка толкала на дальнейшие поступки.

Если бы он увидел целую юбку или всю Анну Андреевну, он, может быть, и не рискнул бы на такое отважное действие. Но маленькая деталь женского туалета затмила его настолько, что он запустил свою руку в кружевную пену юбок и начал настойчиво тянуть Анну Андреевну на себя.

Со всех сторон за происходящим следили чиновники-гости с замирающими сердцами, как выпутается из столь затруднительного положения Антон Антонович.

Городничий сразу сообразил, куда метнул вельможа.

Но вместо того чтобы спасать жену, Антон Антонович вспомнил об отцовской обязанности, бросился к дочери, повернул ее спиной ко всему происходящему, подтолкнул к какой-то двери, торопливо перекрестил и наглухо закрыл ее.

Подглядывавшие чиновники хихикали.

Антон Антонович бросился к жене, но было поздно. Хлестаков, как паук, засасывал Анну Андреевну, и городничий успел увидеть только руку своей жены, которая судорожно трепыхалась в воздухе, что могло означать в одном случае моление о помощи, а в другом случае совсем наоборот.

Задвижка в опочивальне Хлестакова прошумела, и все стихло. Гости, недвусмысленно улыбаясь, стали расходиться.

Первое, что родилось в сознании Антона Антоновича,— это протест. Он двинулся к двери. Ухватился за ручку. А где-то в передней Бобчинский шушукался с Добчинским:

— В жизни не был в присутствии такой важной персоны, чуть не умер от страху, как вы думаете, Петр Иванович, кто он таков в рассуждении чина?

Добчинский тоже шепотом отвечал:

— Я думаю, чуть ли не генерал...

Бобчинский тихо, но по привычке спорить с Добчинским открыл свои мысли:

— А я так думаю, что генерал-то ему и в подметки не станет! А когда генерал, то уж разве сам генералиссимус.

Городничий все еще стоял у двери, она по-прежнему висела на петлях, и никаких следов бури не было видно.

Антон Антонович отказался от первоначального намерения ворваться в опочивальню к вельможе и восстановить поруганную честь мужа. Он отошел от двери, и по мере удаления от места бесчестия к нему вернулась уверенность и даже надежда на будущие блага...

Отчего грудь его выпрямилась и честолюбивейшая мечта становилась явью, на груди появились звезды, кресты, медали и, наконец,— о, счастливейшая мечта — кавалерия через плечо.

Анна Андреевна вела себя в опочивальне Ивана Александровича совершенно двояким способом. С одной стороны, кокетство требовало от нее учинять всякие препятствия мужским действиям, а влечение сердца толкало ее к нему поближе.

И когда влечение сердца Анны Андреевны взяло верх над всеми иными соображениями, Хлестаков не на шутку испугался страсти, обозначившейся на лице Анны Андреевны. Взволновавшись от куска кружев, он перепугался ее. Самое тщедушное тело трусливо искало защиты, и, зарывшись под гору подушек, Иван Александрович захрапел так громко, что сразу можно было догадаться — сон для него сейчас единственное средство защиты в столь неудачном амурном деле.

Городничий замер, прислушиваясь к храпу ревизора, и все в доме начали двигаться на цыпочках, а что могло не двигаться, застыло на месте. В образовавшейся тишине шум маятника вдруг вырос настолько, что стал один спорить с переливистым храпом Ивана Александровича, но рука городничего протянулась, поймала болтающийся медный диск, с силой рванула его, и время остановилось.

Но, как нарочно, гремя сапогами, с улицы влетели два полицейских и рявкнули так, что мертвые могли бы пробудиться. Городничий заткнул ревущие глотки и вывел полицейских на крыльцо.

А над домом городничего уже собирались тучи — черным вороньем кружились купцы в длинных сюртуках, держа под мышкой сахарные головы и прочие подношения. Антон Антонович приказывал полицейским:

— Никого не впускать в дом стороннего, особенно купцов! Только увидите, что идет кто-нибудь с просьбой, а хоть и не с просьбою, да похож на такого человека, что хочет подать на меня просьбу,— взашей.

НДП. В благоустроенном государстве взятки даются без свидетелей, между четырех глаз.

«Ревизор». Городничий — Г. Мичурин

Судья первым представлялся ревизору. Его правая рука, судорожно зажавшая деньги для Ивана Александровича, жила самостоятельной жизнью и ничего общего с туловом Ляпкина-Тяпкина не имела.

Хлестаков вел себя престранным образом. Он начал кружиться вокруг Аммоса Федоровича по спирали, глядя на его руку, а судья, стоявший навытяжку, уже слышал мелкую барабанную дробь, которая все усиливалась и становилась настойчивей.

Судья старался быть лицом к Хлестакову.

И чем ближе подходил Иван Александрович по спирали к судье, тем явственней слышалась мелкая дробь не одного, а нескольких барабанов. К ужасу Ляпкина-Тяпкина, Хлестаков опустился на корточки и внимательно смотрел на руку.

В ушах судьи стоял гул от барабанной дроби, и неожиданно все смолкло.

— Что это у вас в руке? — услышал Аммос Федорович. Разом затрещали десятки невидимых барабанов. Брякнули невидимые кандальные цепи. Правая рука Аммоса Федоровича разжалась, и ассигнации, легко подхваченные ворвавшимся в окно ветром, закружились по комнате, разлетаясь в разные стороны.

Иван Александрович бросился ловить их.

Ляпкин-Тяпкин стоял, лишеный какого-либо соображения, обливаясь потом.

Иван Александрович собрал деньги.

— Знаете что?..

И не знал, что сказать дальше. Замешательство длилось недолго. Счастливая мысль пришла:

— Дайте мне их взаймы. Я, знаете, в дороге издержался, то да се...

В гортани зародилось урчание, сходное с выражением удовольствия. Даже послышались нечленораздельные возгласы радости.

Аммос Федорович окончательно очнулся от столбняка, неожиданно быстро вынул исписанный лист бумаги и таинственно передал его Хлестакову.

НДП. Для пользы отечества донесение. У попечителя богоугодных заведений Земляники больные мрут как мухи, деньги, полагающиеся на них, он прикарманивает, Земляника — совершенная свинья в ермолке.

Иван Александрович читал донесение, а кто-то невидимый тихо и вкрадчиво покорял сообщениями:

— Судья, который только что был перед моим приходом, ездит только за зайцами. В присутственных местах держит собак...

Иван Александрович опустил донесение.

На месте судьи стоял попечитель богоугодных заведений Земляника, совершенная противоположность судье: проницательность, осведомленность и любовь к начальству — вот что было написано на лице Артемия Филиппповича. Он продолжал свой устный донос:

— И поведенья судья самого предосудительного — здесь есть один помещик Добчинский, и как только этот Добчинский куданибудь выйдет из дому, то он там уже и сидит у жены его, я присягнуть готов... и нарочно посмотрите на детей: ни одно из них не похоже на Добчинского, но все, даже девочка маленькая, как вылитый судья.

Земляника вынул исписанную бумагу и протянул ее Ивану Александровичу:

— Не прикажете ли, я все это изложил на бумаге.

Хлестаков взял бумагу, а Артемий Филиппович начал пятиться назад, к двери и проворно скрылся за ней.

Хлестаков встрепенулся и закричал.

— Эй, вы, как вас?

В дверь просунулась сначала только одна голова Земляники. Иван Александрович поманил пальцем, и Земляника не слышно приблизился. Стараясь обворожить Землянику приятным голосом и манерами, Хлестаков начал: «Со мной престранный случай: в дороге совершенно издержался. Нет ли у вас денег взаймы, рублей четыреста?»

Артемий Филиппович неохотно достал деньги и передал их Хлестакову.

НДП. В благоустроенном государстве взятки даются между четырех глаз.

На месте Земляники стоял смотритель училищ, Лука Лукич, трепещущий от страха, что и подметил Иван Александрович Хлестаков.

Ему страсть как захотелось попугать чиновника. Хлестаков начал пристально смотреть на Луку Лукича. В глазах Хлестакова появился фосфорический блеск. Иван Александрович как бы сверлил своим взглядом смотрителя училищ, и, когда взгляд Хлестакова остановился на трясущихся коленях Луки Лукича, последний не выдержал и сам не заметил, как опустился на колени.

Хлестаков встал, подошел и показал стоящему на коленях смотрителю выдержку из донесения.

НДП. Смотритель училищ внушает юношеству неблагонамеренные правила, он хуже, чем якобинец...

Лука Лукич молитвенно скрестил руки, со слезами на глазах готов был оправдываться...

Хлестаков наслаждался данной ему властью.

— Со мной престранный случай. В дороге...

И не успел еще Хлестаков закончить стереотипную фразу, как Лука Лукич радостно закричал:

— Есть, есть, есть...

И лихорадочно начал шарить по карманам и доставать деньги. А за дверью Бобчинский и Добчинский, приготовляясь к встрече с Хлестаковым, собирали наличные деньги, которых оказалось 65 рублей ассигнациями.

НДП. В благоустроенном государстве...

На дороге стоят встретившиеся тройки.

— Городничий дал ему две тысячи... — расписывал уездный сплетник петербургскому чиновнику последнюю новость о Хлестакове.

— Судья дал три тысячи. А сколько можно содрать с купечества... — мечтал уездный сплетник.

Настоящий ревизор обмер.

НДП. ...взятки даются между четырех глаз...

На стене висит огромный портрет Николая Палкина с протянутой рукой, как бы для принятия взятки, а за письменным столом вельможа, чрезвычайно похожий на портрет российского императора, тоже с протянутой рукой, в которой царский указ, скрепленный сургучными печатями, дающий право на ревизию губерний. Будущий ревизор, низко склонившись перед вельможей, достал пачку новеньких ассигнаций и передал:

— Ровно пять тысяч, хоть и не трудитесь считать. Еще как нарочно самыми новенькими бумажками.

Вельможа, принимая деньги:

— Это хорошо, ведь это, говорят, новое счастье, когда новенькими бумажками.

И будущий ревизор получил царский указ на руки.

Терзаемый воспоминаниями, настоящий ревизор рычал в припадке бешенства, сидя в бричке на пустынной дороге:

— Ка-на-лья...

Он схватил пистолет и, тыча им в шею кучера, завопил:

— Догнать мошенника...

Тройка словно оторвалась от земли и птицей понеслась вперед. А ревизору казалось, что пейзаж сбоку совсем не движется. Он грозил кучеру пистолетом, а кучер, в свою очередь, хлестал лошадей.

Тройка подлетела к обрыву и остановилась. На глазах ревизора паром отчалил от берега и медленно плыл по течению.

Ревизор истошно орал:

— Во-ро-тить...

Но паром неуклонно уходил все дальше и дальше...

Ревизор не выдержал и палил из пистолета в воздух.

У дома городничего купечество кружилось поодиночке, и неожиданно, точно по сигналу, сбилось в одну кучу, что-то обсудили и всем табуном ринулись к парадному городничего, сшиблись с полицейскими. Держиморда дал волю своим кулакам, награждая купцов оплеухами.

В общей суматохе молодой купец, будущий архиплут, сообразил, быстро опустился на четвереньки, прополз между ног Держиморды, вскочил и скрылся в доме городничего. Купцы сразу успокоились и чинно стали ждать. Будущий архиплут мигом обернулся из-за спины полицейских, давая знать, что ревизору нужно «дать», показывая на пальцах 800 рублей.

Купцы опять сбились в кучу и, завязав ассигнации в платок, метнули его через полицейских. Архиплут поймал и скрылся. Но за дверьми остановился, вынул из общественных денег три сотенных и спрятал их за голенище.

Городничий увидел, как купец шмыгнул к ревизору, он заметался по комнате, перехватил бегущую Марью Антоновну, подвел ее к двери и решительно втолкнул в комнату Хлестакова.

— Ах!.. — воскликнула Марья Антоновна, увидев, как Хлестаков считает купеческие деньги.

«Ревизор». Добчинский — Г. Юра

Иван Александрович быстро спрятал ассигнации и, незаметно выпроводив купца, начал подступать к Марье Антоновне.

Слесарша Пошлепкина ползла на четвереньках вдоль фасадной стороны дома городничего, прижимаясь к фундаменту, чтобы не заметили полицейские Свистунов и Держиморда, которые в это время ничего, кроме купцов, не видели.

Купцы первые заметили неестественное положение слесарши, и на их тупых лицах выступил интерес.

Полицейские подозрительно переглянулись между собой, дескать, держи ухо востро, опять купцы что-то хитрят, а купцы обрадовались случайному развлечению — затряслись козлиные бороды, и один из купцов крикнул на Пошлепкину:

— Ату ее!

Пошлепкина серой кошкой взвилась, чудом уцепилась за наличник окна и, увидев Хле-

стакова с Марьей Антоновной, завопила истошным голосом:

— На городничего челом бью! Слесарша я, Пошлепкина. Мужу моему мошенники приказали лоб забрить в солдаты, а очередь на нас не припадала.

Пораженный Иван Александрович отскочил от Марьи Антоновны.

Свистунов и Держиморда сторожевыми псами бросились к окну, и началась борьба. Пошлепкина брыкалась ногами, близко не подпуская Свистунова и Держиморду, купцы подзадоривали полицейских, а те словчились, поймали развевающийся подол слесарши, дернули что есть мочи и вместе с оторвавшейся юбкой покатились по земле.

Пошлепкина кричала Хлестакову:

— Следовало взять сына портного в солдаты, да родители богатый подарок дали ему, тогда он, мошенник, присыкнулся к купчихе Пантелеевой, а та подослала супруге полотна три штуки, так он ко мне: на что, говорит, тебе муж? Он уж тебе не годится...

И вдруг фигура слесарши Пошлепкиной исчезла. Полицейским удалось ухватить ее за ноги и стащить.

Хлестаков подбежал к окну, за ним подлетела Марья Антоновна, они увидели, как полицейские волокли слесаршу за ноги, а слесарша, упираясь руками в землю, орала:

— Да я-то знаю, годится он мне или не годится, это мое дело, мошенник ты такой!

Полицейские ускорили шаг, Пошлепкина метнулась щукой и впилась зубами в зад Свистунова.

У Свистунова занялся дух. Он выпустил слесаршину ногу, схватился за пораженное место и с воплем бросился в сторону.

Купецкие животы колыхались в утробном смехе.

Иван Александрович, хихикая, вдруг заметил соблазнительное плечико Марьи Антоновны и, не долго думая, впился в него, та, как ужаленная, взвизгнула от боли и отскочила.

Хлестаков перепугался и начал уверять Марью Антоновну:

— Из любви, право, из любви.

Он грохнулся на колени и старался подползти к Марье Антоновне.

Анна Андреевна ворвалась в комнату.

— Поди прочь отсюда! Слышишь, прочь, прочь!

Марья Антоновна, всхлипывая, сделала еще раз глазки Хлестакову и исчезла.

Хлестаков внимательно смотрел на возбужденную Анну Андреевну и вдруг упал перед ней на колени:

— С пламенем в груди прошу руки вашей.

Анна Андреевна с сожалением показала на массивное обручальное кольцо, а Иван Александрович настойчиво твердил:

— Это ничего, для любви нет различия. Руки вашей, руки прошу...

Марья Антоновна впорхнула в комнату и, увидев стоящего на коленях Хлестакова, вскрикнула.

Хлестаков схватил за руку Марью Антоновну, поставил ее на колени рядом с собой:

— Анна Андреевна, благословите постоянную любовь.

Анна Андреевна в сильнейшем изумлении вскрикнула:

— Так вы в нее...

На самой лучшей тройке к дому городничего подкатил Осип. Он торопливо подошел к двери и остановился. До него доносилось что-то необыкновенное. Городничий кричал:

— Да благословит вас бог, а я не виноват!

Перепуганный Осип быстро вошел в комнату и увидел, как Хлестаков целовался с Марьей Антоновной. Осип нарочито громко сообщил:

— Лошади готовы.

Хлестаков глупо недоумевал, о каких лошадях идет речь.

Городничий, Анна Андреевна и Марья Антоновна бросились к окну, чтобы проверить.

Осип подозвал Хлестакова и шепотом говорил:

— Погуляли два денька, ну и довольно. Неровен час, какой-нибудь другой наедет.

Хлестаков тоже шепотом:

— Нет, мне еще хочется пожить здесь. Пусть завтра...

«Ревизор»
В центре Хлестаков — С. Мартинсон

Осип требовал:

— Да чего завтра, ведь вас, право, за кого-то другого приняли, а лошади тут какие славные.

Хлестаков вздохнул, обернулся к городничему:

— Да, еду.

Городничий растерялся:

— А как же, то есть... вы изволили сами намекнуть насчет, кажется, свадьбы.

Хлестаков вывертывался:

— А это... на одну минуту. Только на один день к дяде, богатому старику, и завтра же назад.

Настоящий ревизор летел на тройке во весь опор, бричку подбрасывало на шатких мостках. Ревизор стоял в бричке и подгонял ямщика, ямщик — лошадей...

У парадного крыльца городничего стоял тарантас, запряженный тройкой добрых коней.

Осип торопился, укладывая нехитрый багаж, опасливо оглядываясь по сторонам, не задержат ли. Тренькали нетерпеливые бубенцы.

Настоящий ревизор летел во весь опор по Екатерининской дороге-аллее.

Хлестаков, провожаемый всем семейством городничего, вышел на крыльцо.

Неизвестно откуда, точно из-под земли, вынырнули Бобчинский и Добчинский. Им хотелось до страсти узнать, что произошло.

Хлестаков на глазах у всех привлек в свои объятия Марью Антоновну:

— Прощайте, ангел души моей, Марья Антоновна.

Иван Александрович с удовольствием целовал раскрасневшуюся Марью Антоновну.

Бобчинский и Добчинский впитывали все, что видели. Городничий умиленно ворковал:

— Прощайте, ваше превосходительство.

Хлестаков оторвался от Марьи Антоновны и, взглянув на аппетитную Анну Андреевну, бросился к ней:

— Прощайте, маменька.

Иван Александрович сел в тарантас, и тройка тронулась.

Городничий махал платком. Женщины посылали воздушные поцелуи. И только Добчинский и Бобчинский, ухватившись за крылья тарантаса, бежали по дороге, не желая расставаться с вельможей.

Бобчинский еле поспевал за тарантасом,

на бегу успел ввернуть просьбу Ивану Александровичу:

— Прошу покорнейше... сказать всем там сенаторам и адмиралам... что вот живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский...

Ямщик подобрал вожжи, тройка рванула и понесла, обдавая пылью оторвавшихся от тарантаса Петров Ивановичей.

Бубенцы, захлебываясь, уносились вдаль, и уже не видно самой тройки, а только звуковой след от Хлестакова долго еще был слышен.

Петры Ивановичи подбежали к семейству Антона Антоновича.

Они видели, как вельможа целовался с Марьей Антоновной, можно сказать, без их участия совершились огромные события.

Антон Антонович не мог прийти в себя от всего случившегося.

— Фу ты, канальство, с каким дьяволом породнились!

Петры Ивановичи восторженно всплеснули руками и вмиг исчезли разносить последнюю новость...

— Как ты думаешь, Анна Андреевна: можем мы теперь влезть в генералы?

Анна Андреевна подтверждала:

— Конечно, можем.

— Ведь почему хочется быть генералом? — мечтал Антон Антонович. — Потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!»

И, как далекое эхо, еле слышно доносилось:

— Ло-ша-дей для его пре-восходительства Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского...

Антон Антонович входил в раж и представлял себе картину:

— И там на станциях никому не дадут лошадей. Все дожидаются, все эти титулярные, капитаны, городничие...

Антон Антонович заливался и помирал со смеху.

— Какие мы теперь с тобою птицы сделались! Высокого полета, черт побери!

Купчина в длиннополом черном сюртуке торопливо перебежал дорогу.

Городничий, увидев его, вмиг вспомнил все обиды, причиненные купцами, и вся сила и энергия его души обрушилась теперь на них:

— Постой! Теперь я задам перцу всем этим охотникам подавать просьбы и доносы. Эй, кто там?

Из разных мест к городничему метнулись пять полицейских со шляпой и шпагой Антона Антоновича.

Петры Ивановичи носились по торговым рядам и баламутили купцов известиями о том, что ревизор женится на дочери городничего, и неслись дальше.

Торговые ряды зашумели, словно потревоженный улей. «Архиплуты, протобестии, надувалы мирские», подгоняемые страхом, сбились вокруг купца Абдулина, теперь над купцами нависли тучи.

В полной парадной форме, при всех регалиях, со свитой из пяти полицейских Антон Антонович шел по улицам уездного города, и шествие замыкали пустые дрожки.

Антон Антонович, руководимый желанием мести, алкал встречи с купцами. С губ его срывались обрывки угрожающих звуков, что-то отдаленно напоминающее «Гром победы, раздавайся», переходящее в марш городничего. Купцы собрались в лавке Абдулина и прислушивались к надвигающемуся маршу, и вдруг раздалось:

— Здорово, соколики!

Купцы сразу склонились и в пол бубнили:

— Здравия желаем!

Городничий оглядывал склоненные фигуры и обманно ласковым голосом говорил:

— Что, голубчики, как поживаете? Как товар идет ваш?..

Но сам не выдержал лицемерия и гаркнул на всю лавку:

— Что, самоварники, аршинники, жаловаться? Архиплуты, протобестии, надувалы мирские! Жаловаться?

С последней угрозой купцы, как один человек, рухнули на землю, а над ними возвышался голос, мечущий громы:

— Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы, что чиновник, которому вы жаловались, теперь женится на моей дочери?

Купцы припадали к земле и вопили:

— Виноваты, Антон Антонович!

Городничий гремел, словно раскаты грома:

— Жаловаться?

И, увидев купца, у которого борода стелилась по земле, Антон Антонович подошел, топнул ногой, наступив сапогом ему на бороду:

— А кто тебе помог сплутовать, когда ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было? Я помог тебе, козлиная борода.

Купцы взмолились, они, перебивая друг друга, орали:

— Лукавый попутал. И закаемся вперед жаловаться, не погуби только!

Городничий, глядя на распростертые на земле сюртуки, наслаждался предельным унижением купцов:

— Теперь: не погуби! Ух, я бы вас...

Антон Антонович размахнулся, но сдержался.

— Я не памятозлобен; только теперь ухо востро! Я выдаю дочку не за какого-нибудь простого дворянина... Чтобы поздравление было...

Последние слова городничего послужили как бы сигналом. Купцы вскочили. Абдулин первый схватил штуку сукна в 60 аршин, вышел и бросил ее в бричку, после чего подарки посыпались со всех сторон. Тюки разных размеров нагромождались в тарантасе городничего один на другой, так что самому Антону Антоновичу пришлось встать, и на его глазах купеческие приказчики вдруг бросились к лошадям, вмиг распрягли их, и случилось то, чего никак не мог ожидать Антон Антонович. Приказчики сами впряглись в тарантас и повезли Антона Антоновича по городу.

Городничий торжествовал, проезжая мимо церкви, он остановил купцов и истошно кричал:

— Валяй во все колокола, кричи во весь народ, черт возьми, уж когда торжество, так торжество!..

На дворе съезжей полицейские готовили к всенародной порке жалобщиков и челобитчиков, которые осмелились подавать просьбы на городничего.

К порке готовили слесаршу Пошлепкину, которая продолжала жаловаться.

— Да мне-то каково без мужа, мошенник ты этакий! Я слабая женщина, подлецы вы такие!.. — кричала Пошлепкина.

И под веселый перезвон церковных колоколов началась полицейская экзекуция.

НДП. И дан был бал.

Цвет уездного города, от которого три года скачи, ни до какого государства не доедешь, присутствовал на балу у городничего. Музыканты старались произвести как можно больше всевозможного шума, под звуки которого уездные танцоры и франты выделывали невероятные вензеля. Ничто не сидело на месте, все двигалось в стремительном танце, и даже сам Антон Антонович в припадке необузданной радости, помолодевший, оттопывал своими огромными ботфортами так, что половицы под ним трещали.

Все были заняты танцем настолько, что не обратили внимания на взволнованного почтмейстера, влетевшего в зал.

— Господа!.. — вопил почтмейстер, но пары со смехом проносились мимо.

Почтмейстер завопил на весь зал, потрясая каким-то письмом. Танец приостановился.

Почтмейстер погрозил капельмейстеру. Оркестр умолк.

— Господа! Чиновник, которого мы приняли за ревизора, не ревизор.

На почтмейстера посмотрели, как на сумасшедшего. Кто-то махнул дирижеру, и танец раздался с еще большей силой, чем прежде. Какую-то секунду опешивший почтмейстер стоял с поднятой рукой, в которой было зажато письмо, и вдруг подпрыгнул, завопил каким-то истошным голосом:

— Господа, у меня письмо!

Все остановилось, вдруг, как по мановению:

— Какое письмо?

Городничий подходил, не спуская с почтмейстера глаз:

— Какое письмо?

Почтмейстер у всех на глазах развернул бумагу.

НДП. Письмо Хлестакова милостивому государю И. В. Тряпичкину, в Санкт-Петербург.

«Спешу уведомить тебя, душа Тряпичкин, какие со мной чудеса. По моей петербургской физиономии и по костюму весь город принял меня за генерал-губернатора. И я теперь живу у городничего, жуирую, волочусь напропалую за его женой и дочкой! Все мне дают взаймы сколько угодно. Оригиналы страшные. Во-первых, городничий — глуп, как сивый мерин...»

И по мере того как зритель читает письмо Хлестакова, на бумаге между строчек зарождается движущаяся точка, сначала совсем маленькая, еле приметная, а потом все увеличивающаяся и увеличивающаяся, точка вдруг обернулась лихой тройкой и еще пуще понеслась по белому полю письма между строчек, словно по накатанной дороге. Тройка проносилась мимо слов: «городничий — глуп, как сивый мерин...»

И в первый раз городничий Сквозник-Дмухановский действительно испугался. Его большое тело съежилось. Он даже зажмурил глаза, как бы готовясь получить следующий удар.

Послышался шепот:

— Зарезал... убил... совсем убил...

И когда городничий открыл глаза, перед его взором вместо человеческих лиц вырисовывались какие-то звериные морды. На месте, где стоял Земляника, теперь какая-то фигура в том же фраке, но со свиной головой и в феске. Вместо лица судьи была какая-то страшная песья голова, которая вдруг, раскрыв пасть и обнажив клыки, заговорила человеческим голосом:

— Как же это, в самом деле, мы так оплошали, господа?

Городничий, ударив себя по лбу, вопил:

— Нет, как я, старый дурак? Выжил, глупый баран, из ума!.. Мошенников над мошенниками обманывал, пройдох и плутов таких, что весь свет готовы обворовать, поддевал на уду, трех губернаторов обманул! Вот смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!

В залу, запыхавшись, прибежал жандарм, который ехал с ревизором из Петербурга, и громким прерывающимся голосом оповестил:

— Приехавший из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице.

Произнесенные слова поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно вылетает из дамских уст, вся группа, вдруг переменивши положение, остается в окаменении.

Немая сцена.

Первым от столбняка очнулся городничий. Он сразу все сообразил. К нему вернулась его деятельность. Ему захотелось выпутаться из этого ложного положения. Осмотрев чиновников, Антон Антонович делово начал:

— Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам известие — к нам приехал ревизор.

Земляника шепотом подавал совет:

— Ехать парадом в гостиницу.

Ляпкин-Тяпкин предлагал свой выход:

— Вперед пустить голову, духовенство, купечество, вот и в книге «Деяния Иоанна Масона»...

Антон Антонович окончательно пришел в себя. Он никому не мог доверить нового ревизора.

— Нет, нет, позвольте уж мне самому.

При последних словах городничий вынул деньги, и все чиновники полезли в карманы и отдавали все на общее дело.

Когда у городничего в руках оказался порядочный куш, он перекрестился и исчез.

У двери пятого номера гостиницы, где остановился новый ревизор, появился городничий, осторожно постучав, скрылся за дверью, и сразу же из-за двери послышался сильнейший начальственный разнос.

Потом все смолкло,

Из номера выскользнул Антон Антонович, облегченно вздохнул, перекрестился и сказал:

— Взял.

Публикацию подготовил Григорий Файман

Н. Лордкипанидзе. Софико Чиаурели. Серия «Мастера советского театра и кино». М., «Искусство», 1983.

Книга Н. Лордкипанидзе «Софико Чиаурели» начинается несколько неожиданно. Автор рассказывает... о танце кинтаури, который танцуют кинто, мужчины. Танцуют, чтобы развлечь гостей, но и для собственного удовольствия. В спектакле «Ханума» Софико Чиаурели тоже танцует кинтаури. Танцует необычно, по-своему, целиком углубившись в себя — живет в своем мире.

Каков этот «свой мир» актрисы, какова ее «загадка» — это и пытается понять и объяснить нам критик, рассматривая работы С. Чиаурели в кинематографе. Индивидуальность актрисы, особенности ее творческой манеры раскрываются в контексте движения времени, искусства.

Автор подчеркивает: дом, где родилась Софико, словно дышал воздухом искусства, ее родители — известные всей стране Верико Анджапаридзе и Михаил Чиаурели — непроизвольно приобщили дочь к миру театра, кино, живописи, литературы. Софико была девочкой, когда Книппер-Чехова и Немирович-Данченко смотрели Верико Анджапаридзе в роли Маргариты Готье, а Качалов писал актрисе восторженные письма; когда ее звали «грузинской Комиссаржевской». Кинорежиссер Михаил Чиаурели в это время ставил свои фильмы «Арсен», «Великое зарево», «Георгий Саакадзе» и другие. Юную Софико окружали картины великого Пиросмани, живописные полотна отца... Все это «вызывало и воспитывало в ней... инстинктивное осознание красоты. Ее необходимости, ее силы, ее причастности жизни» (с. 19).

«Когда смотришь фильмы, в которых Софико Чиаурели снималась,— пишет Н. Лордкипанидзе,— чувство профессии и всего того, что профессию складывает, в ее работах ощущаешь отчетливо. Понимаешь, что ей повезло: то, что большинству актеров открывается с годами, ценой собственных усилий и постижений — осознание особенностей работы, требований работы, а шире — повседневной жизни и судьбы художника,— все это воспитывалось в ней с детства, с самых ранних лет...» И героиня книги, «как она ни была мала, не могла не чувствовать своеобразной атмосферы дома. Не вдохнуть ее и не заразиться ею» (с. 13). Эта мысль проходит у Н. Лордкипанидзе через весь рассказ о художественном пути С. Чиаурели.

Одним из достоинств монографии является то, что анализ работ актрисы связывается с характером, с особенностями развития грузинского кинематографа. Хотя автор и не ставит своей целью рассказать о грузинском кино в целом, в умелом соотнесении с творчеством С. Чиаурели возникает весьма объемная картина движения национального киноискусства. Говоря о современной грузинской киношколе, о ее создателях, Н. Лордкипанидзе подчеркивает, что во главе этой школы оказались люди по-настоящему одаренные, единые в остром и тонком чувстве правды и стиля, чувстве юмора, в удивительной художественной раскованности и свободе. В этот мир Софико Чиаурели, вошла, не ломая себя. Фильмы «Наш двор», «Хевсурская баллада», «Тепло твоих рук» и «Мелодии Верийского квартала», «Не горюй!» и «Древо желания» дали ей возможность сказать с помощью своих героинь о вере и жизненном оптимизме, о жажде добра, о силе любви.

Черты художественной индивидуальности актрисы, отмечает критик, выявились сразу, в первых же ролях. Уже в картине «Иные нынче времена», пишет автор, «дала себя знать врожденная артистичность Чиаурели... умение «сделать себя» (с. 30). Пластичность, великолепное чувство стиля и в особенности жанра всегда помогали ей в поисках характера, в «строительстве» образа, но при этом вело, до-

минировало стремление в первую очередь выразить с в о е. Недаром режиссура порой во многом следовала за индивидуальностью исполнительницы: за ее порывистостью, резкостью, открытой эмоциональностью.

Размышляя над киноработами актрисы, автор монографии старается ответить на важные вопросы. Встает ли за ролями С. Чиаурели национальный характер, прослеженный во времени? Да, встает. Ее героини наделены юмором, порой лукавством, темпераментом, непосредственностью реакции. А главное, их отличают уважение и любовь к человеку, жажда справедливости. Быть может, мы имеем основание говорить о единой внутренней теме художника? Да, имеем. Героинь С. Чиаурели объединяет чувство собственного достоинства, «...глядя на ее женщин, мы прозревали их духовное богатство, и оно-то как раз было ценнее всего и интереснее всего» (с. 82).

В Чиаурели критик видит способность быть на экране не просто убедительной, но и з н а ч и т е л ь н о й. Актриса именно значительна — даже если это эпизод, а не главная роль. Не потому ли ее героини вызывают у зрителей желание размышлять о себе: созданные актрисой образы обретают не просто черты реальности, а нечто большее — одухотворенность.

Рассказывая о сыгранных Софико Чиаурели ролях, Н. Лордкипанидзе рассматривает не только итог, результат сделанного — она «входит» в лабораторию актрисы, прослеживает сам творческий процесс. Умение критика вникнуть в него, уловить в ходе репетиций, съемок, бесед наиболее существенное и важное в работе, понять, что в фильме идет от режиссуры, а что является достоянием актрисы, ее самостоятельным вкладом, — ценное качество. Н. Лордкипанидзе оно присуще в полной мере (что доказывают также ее монография о Д. Банионисе и книга «Актер на репетиции»).

Рассказывая о творческих поисках, о повседневном труде актрисы, Н. Лордкипанидзе делает неожиданное заключение: С. Чиаурели «легко работает». Мы привыкли читать обратное — как актер трудно входит в роль, как мучителен для него процесс постижения образа. Однако легкость эта вовсе не означает, что актриса сразу приходит к нужному решению, и отнюдь не исключает упорного поиска. Просто «быстрая фантазия, импульсивность делают поиск не столь напряженным, не столь мучительным» (с. 132—133). С. Чиаурели любит пробовать, искать разные, неожиданные варианты, пишет критик, при этом она умеет себя контролировать.

Как правило, автора подобного монопортрета подстерегает опасность ограничить анализ фильмов лишь рассмотрением актерского мастерства. Н. Лордкипанидзе, напротив, говорит о картине в целом — и о ее общем замысле, и о разных ее компонентах. Причем касается не только достоинств фильма, но и недостатков. Портрет актрисы вырисовывается таким образом в контексте поисков, удач и ошибок грузинского кино. Впрочем, не только грузинского. Автор не замыкается в его рамках, не раз подкрепляя свои суждения примерами из практики всего советского киноискусства, и касается общих проблем актерского творчества.

Две большие главы книги посвящены картинам «Древо желания» Т. Абуладзе и «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе. Не случайно работы Чиаурели в этих фильмах выделены особо: такие разные, они стали этапными, принципиальными, принесли ей подлинное творческое удовлетворение.

Удовлетворение испытываем и мы, читатели,— от того, как написаны и эти главы, сопрягающие анализ фильмов с беседами с актрисой, и книга в целом. Личность Софико Чиаурели по-настоящему интересна автору. Как интересен кинематограф вообще, грузинский в частности. Не отсюда ли проистекают некоторые издержки книги: порой чрезмерная обстоятельность изложения, слишком подробный разговор о той или иной картине (о «Чудаках», например)?

Но книгу мы ценим за главное в ней — понимание актерской природы, художнической индивидуальности С. Чиаурели и умение автора воспроизвести в анализе и передать читателю особенности, своеобразие таланта актрисы.

«Не один раз,— пишет Н. Лордкипанидзе,— видела я «Древо желания» и добросовестно пыталась записать и запомнить, как сыгран актрисой финальный эпизод. Записала, запомнила,

но как его передать? Как передать беспомощность и отчаяние ее жестов, выразительность ее протянутых рук, в последней надежде цепляющихся за юбку женщины?.. Как передать ее взгляд, напряженный в страшном усилии понять то, что ему открылось? Как передать выражение ее лица, в котором соединились и растерянность и мука?.. Но может быть, и не надо искать особых слов, а просто сказать, что перед нами искусство?» (с. 120).

Е. Сергеева

К. Разлогов. Боги и дьяволы в зеркале экрана. М., Издательство политической литературы, 1982.

Кто из нас не помнит смешного и язвительного эпизода комедии Я. Протазанова «Праздник святого Йоргена» — киногруппа снимает «евангельские чудеса» для религиозной ленты? Он возник из личных впечатлений режиссера. Еще в 1904 году девятнадцатилетним студентом Протазанов побывал на парижской студии, где фирма «Патэ» ставила «Жизнь и страсти Христа». Юноше запомнилось циничное равнодушие, с которым изготавливались экранные иллюстрации к священному писанию, и четверть века спустя это отношение к кинобизнесу на религии он передаст в своем сатирическом фильме.

Картины на религиозные темы всегда занимали — и продолжают занимать — определенное место в буржуазном кинематографе. Многие из них, от скромных короткометражек «доисторической» эпохи кинематографа до цветных широкоэкранных боевиков, упоминаются в трудах по истории западного кино. Однако эти (как правило, прямолинейные и рассчитанные на не слишком взыскательного зрителя) ленты — лишь «верхушка айсберга», самый простой и очевидный повод для критического осмысления связей между кино и религией за рубежом. Между тем связи эти сложны, противоречивы и требуют серьезного анализа.

Вышла первая в нашей стране киноведческая работа, эту тему исследующая: «Боги и дьяволы в зеркале экрана» К. Разлогова.

Прежде всего отмечаешь в книге насыщенность и объемность материала, автором досконально изученного; большая часть этого материала введена в киноведческий обиход впервые. В новом, иногда неожиданном свете предстают здесь и уже знакомые многим читателям явления зарубежного кинопроцесса.

Автор отказался от обманчиво легкого, описательно-разоблачительного подхода к своему предмету. Через всю книгу последовательно и доказательно проходит мысль о том, что буржуазное кино и церковь идеологически взаимодействуют, связаны с господствующим классом и служат его интересам. Подтверждается справедливость слов В. И. Ленина о роли клерикализма в капиталистическом обществе, раскрывается функция церкви как орудия духовного порабощения трудящихся.

Подробно прослежена в книге эволюция своеобразных отношений притяжения и отталкивания между официальной церковью и «десятой музой». Вначале церковь отнеслась к кинематографу настороженно. Тут сыграли роль и прозаические соображения чисто финансового характера: кино поглощало деньги, которые могли бы пойти на церковные пожертвования, и соперничество кинематографа с церковью, по словам автора, «как бы на ее собственной территории». Ведь кино на Западе было быстро превращено в подобие нового культа, со своими кинотеатрами-храмами, с обожествлением актеров, возводящихся в ранг полубогов. Вызывали опасения и слишком вольные сюжеты фильмов, подрывающие зрительское благочестие, — именно этот аргумент и выдвинула церковь, когда, наконец, признала существование соперника (впервые кинематограф, как мы узнаем из книги, был упомянут в папской энциклике лишь в 1929 году) и попыталась ограничить, ввести в нужное ей русло его растущее влияние на массы. Однако попытки догматических запретов, строгой регламентации и цензуры были обречены на провал. Жесткие требования церкви, как обнаружилось, вступали в противоречие с развитием кино как искусства, тормозили это развитие и в то же время оказались не способны ему помешать. Справедливо оценивая итог офи-

циальной деятельности церкви в этой области как поражение, К. Разлогов рассматривает затем новый этап отношений между экраном и клиром: попытки выработать иную, более гибкую и «либеральную» программу приобщения кинематографа к религиозным идеям. Здесь на первый план выдвигаются теоретики кино, которых автор определяет как «религиозных модернистов». В книге изложены взгляды многих, в том числе широко известных, представителей этого направления. Убедительно полемизируя с ними, К. Разлогов отнюдь не склонен упрощать их позицию, рассматривать их безоговорочно как апологетов обскурантизма. Анализируя взгляды таких, например, французских теоретиков, как А. Эйфр, А. Ажель и А. Базен (книга которого «Что такое кино?» была издана у нас в 1972 году), автор определяет их как всесторонне образованных, не лишенных тонкого художественного чутья исследователей, которые «принадлежали к прогрессивному крылу католической интеллигенции послевоенной Франции, открытому новым веяниям, приверженному идеалам гуманизма и диалогу между марксистами и христианами» (с. 64). Однако в книге четко показана суть теологических идей в применении к киноискусству. Поддерживая реалистические произведения, которые в высокохудожественной форме трактуют вечные проблемы человеческого бытия (А. Эйфр, например, высоко оценивал фильмы С. Эйзенштейна, Л. Бунюэля, С. Рея), теологи фактически стремятся выдать желаемое за действительное. Опираясь на ложный аргумент о воплощении божественного в человеческом, священного в мирском, они пытаются «подверстать» реалистическое искусство к проповеди религии, дать ему мистическую трактовку, обратить его на пользу церкви.

Однако углубляющийся кризис христианства, растущий авторитет теории исторического материализма, обострение социально-политических конфликтов буржуазного общества, укрепление позиций социализма в мире — все эти факторы, опосредованно влияя на кинематограф Запада, уводят его талантливых создателей от абстрактных постулатов христианского гуманизма. «Реалистические тенденции в киноискусстве, — пишет К. Разлогов, — приняли отчетливый антирелигиозный характер» (с. 76). И потому название главы о религиозных теориях кино — «Тупики кинотеологии» — является доказательным и оправданным.

В главах «Кинематографический храм» и «Прочь, сатана!» на богатейшем материале художественной практики западного кино К. Разлогов прослеживает становление религиозного фильма как особой отрасли буржуазного кинопроизводства. Здесь вскрывается тесная связь религиозных мотивов с классовой идеологией и политикой, показана разнообразнейшая окраска, которую могут принимать эти мотивы на экране. Автор убедительно анализирует картины, в которых под прикрытием мистического флера проводятся реакционные идеи антикоммунизма; фильмы, в которых причудливо переплетаются христианские концепции с протестом против несправедливостей буржуазного строя; произведения, где евангельские ассоциации переосмысливаются, сохраняя значение внешних атрибутов, а содержание фильмов носит прогрессивный, антиимпериалистический характер.

Органичен переход авторской мысли к заключительной главе — «Слава богу, я атеист»: здесь дана серия выразительных портретов крупных художников западного экрана — Л. Бунюэля, Р. Брессона, И. Бергмана, Ф. Феллини, П. Пазолини, М. Скорсезе и других. Творчество каждого рассмотрено во всей его сложности и противоречивости, в связи как с религиозными идеями, так и с социальной проблематикой современности. Критикуя спорные и уязвимые стороны их фильмов, на которые в разной степени и различным образом наложили отпечаток идеи христианства, автор подчеркивает гуманистический пафос лучших произведений прогрессивных мастеров — пафос, рожденный обращением к жгучим вопросам и конфликтам буржуазной действительности.

Книга К. Разлогова существенно обогащает наши представления о буржуазном кинематографе, дает ощутить накал идейной борьбы на экране, рассмотренной в свете столкновения религии и научного атеизма.

М. Шатерникова

Евгений Громов

Этот пестрый, пестрый экран...

Заметки о поездке в ФРГ

В конце прошлого года я в течение десяти дней находился в ФРГ, был в Институте кино Франкфурта-Висбадена, разговаривал со многими творческими работниками, с деловыми людьми, встречался с журналистами, со зрителями, беседовал со студентами Высшей школы кино и телевидения в Мюнхене, присутствовал у них на занятиях. Впечатлений много, они разные, их очень не просто соединить.

Однако общее ощущение, оставшееся от всех встреч и бесед, утверждает в мысли, что в Федеративной Республике Германии существует большой интерес к СССР, к нашему кино, к нашей культуре. Интерес неоднозначный, даже внутренне противоречивый по своей природе. Сложность наших исторических отношений, с одной стороны, и развитие контактов между СССР и ФРГ в последние годы — с другой, сказываются постоянно. Так, подчас даже далекие от политики люди (шофер такси или случайный попутчик в самолете), узнав, что рядом с ними — человек из Советского Союза, обычно живо интересуются всем, что происходит в нашей стране. Но, к сожалению, уровень знаний о нас бывает зачастую невысок, что, в общем-то, понятно: информация об СССР, получаемая западногерманскими гражданами из прессы или с экрана телевизора, часто носит необъективный характер...

Разумеется, нередко в этих беседах затрагивались вопросы сотрудничества между нашими странами в области кинематографии. Здесь еще многое можно сделать. Например, если Недели советского кино в ФРГ обычно проходят успешно (последняя из них, состоявшаяся в прошлом году, сопровождалась обширным ретроспективным показом наших картин), то в коммерческом прокате ситуация далеко не столь благоприятна. В репертуаре западногерманских кинотеатров наших фильмов очень немного. Будучи в ФРГ, я, например, почти не встречал названий советских лент в афишах и программах кинотеатров. Даже в крупных городах. Прямо скажем, киноэкран ФРГ дает одностороннюю картину состояния мирового кино, поскольку кинопроизведения из социалистических стран появляются на нем крайне редко. В Гамбурге, во Франкфурте, в Мюнхене — я называю города, где был, — наши фильмы идут обычно в специальных кинозалах: при университетах, в кинотеатрах «студийного фильма», как их иногда называют. В ограниченном количестве, но все же больше, чем в кинотеатрах, наши ленты показывают по телевидению; однако такие показы носят несистематический характер. И главное, что меня встревожило, там и советскую киноклассику теперь знают хуже. Вот недавно в печати промелькнуло сообщение о том, что в Париже выпущен на видеокассете «Броненосец «Потемкин». Просматривая же перечень видеокассет, которые можно купить в Западной Германии (а их там выпускается сейчас очень много), я, к сожалению, наших классических фильмов там не встретил...

Правда, в Высшей школе кино и телевидения советские картины показывают. И даже в учебном плане есть пункт: «Эффект Кулешова». Изучаются, разумеется, и Эйзенштейн, и Вертов. Но уже фильмы 30-х годов изуча-

ются, по-моему, слабо. Студенты, кстати, они очень симпатичные и пытливые ребята, высказывали сожаление по поводу того, что фильмов последнего времени из Советского Союза они практически не видят.

В текущем кинорепертуаре Федеративной Республики Германии, несомненно, лидирует американский фильм. Как, впрочем, и почти везде в Западной Европе. Иногда картина выпускается как итальянская или английская, но и она часто сделана на американские деньги или при финансовом участии кинофирм США. Примерно до 60—70 процентов западноевропейского проката контролируют американцы — в той или иной форме, нередко весьма завуалированной. Да и фильмов национального производства в репертуаре кинотеатров ФРГ не так уж много — и далеко не всегда они пользуются успехом...

Словом, западногерманский экран весьма и весьма противоречив; его легко критиковать, потому что тут есть масса фильмов посредственных и низкопробных, коммерческих. Вместе с тем встречаются и картины серьезные, истинно художественные. Непросто во всем разобраться... Но вот что меня совершенно определенно огорчило, и это вызывает озабоченность многих западногерманских коллег, так это новая волна порнопродукции. Не стану утверждать, будто порнофильмы пользуются уж слишком большим, по-настоящему широким успехом, но рост числа порнографических фильмов—факт бесспорный. Здесь тоже есть своего рода хитрость: имеется немало картин, которые в широкий прокат по цензурным ограничениям не допускаются, но зато их свободно показывают в дискотеках, клубах, барах. Например, ленты так называемой категории «блю-муви» (откровенная порнография) формально в кинотеатрах не демонстрируются, но их можно увидеть в десятках кинозалов, юридически не считающихся кинотеатрами. И кинопрокатом это тоже не считается, поскольку вы платите не за билет в кино, а за напитки, обслуживание и т. д. На самом же деле все это — лишь ширма для открытой коммерческой демонстрации порнографических фильмов, секс-продукции. То есть фактически ограничений на показ большим аудиториям порнопродукции не существует: приходи, плати как бы за кока-колу и смотри пошлость и грязь.

Кроме того, в ряде крупных городов действуют «секс-шоу», пункты просмотров, где за минимальную плату прокручивают в индивидуальных кабинах видеокассеты с записью порнолент. Здесь же можно посмотреть и стриптиз в натуре. Нередко и в дискотеках во время танцев тоже показывают порнофильмы. Хотя это и вызывает протесты общественности, порой дело доходит до суда, но практически показ секс-продукции неконтролируем. Что, понятно, вызывает возмущение и озабоченность и педагогов, и родителей, и думающих социологов... Наших коллег киноведов — тоже. В Институте кино, где я был, об этом говорили с тревогой. А что можно поделать? Порнопроизводство — это большой бизнес...

●

Но, конечно, сводить весь кинорепертуар к чисто коммерческим фильмам, а тем более к секс-фильмам было бы неверно. Рядом с боевиками заокеанского производства идет, например, такой фильм, сделанный в ФРГ, как «Белая роза» Михаэля Ферхофена — об антифашистском Сопротивлении в Германии в годы второй мировой войны. Серьезная критика поддерживает эту картину. Можно назвать и другие фильмы западногерманского производства, которые к категории «коммерческих» не отнесешь. На меня хорошее впечатление произвела экранизация романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» (режиссер Франц Зайтц). Правда, картина не передает всего богатства, всех оттенков этого крупнейшего классического произведения европейской литературы XX века, но сделана она добротно, с уважением к первоисточнику. Однако, несмотря на широкую рекламу, фильм не пользуется массовым успехом. Не помогло и введение в ленту эротических сцен.

Из картин, составляющих противовес кинокоммерции в прокате ФРГ, я хотел бы отметить также «Волшебную гору» — экранизацию еще одного известного произведения Томаса Манна, сделанную Гансом В. Гайзендорфером.

Много нового в производство и прокат вносит видеозапись. Фактически сейчас при обсуждении того или иного сценарного проекта планируются три канала будущей его реализации: кинотеатры, телевидение и видеокассеты. В идеале «закладывается» тройной спрос, тройной успех. А если, скажем, фильм не приносит достаточных доходов от показа в кинотеатрах, продюсеры рассчитывают «добрать» прибыли за счет выпуска и продажи видеокассет. Тиражи видеозаписи порой весьма значительны. Созданы специальные библиотеки видеокассет, где можно брать домой интересующий вас фильм. Впрочем, как я уже говорил, и в списках видеокассетных записей лидируют фильмы преимущественно развлекательного, коммерческого плана. Вместе с тем постепенно пробивает себе дорогу и западная киноклассика.

Отдельную «рубрику» в репертуаре кинотеатров ФРГ составляют картины открытого антисоциалистического, антисоветского содержания, выдержанные в худших традициях «холодной войны». «Человек на стене», к примеру, — картина, направленная против ГДР. Нельзя сказать, что подобные поделки пользуются широким спросом. Но они идут, и закрывать глаза на это не приходится.

Антисоциалистические тенденции особенно ощутимы сегодня в американской кинематографии. В ФРГ в прошлом году во многих кинотеатрах показывался фильм «Огненный лис», авторы которого обвиняют Советский Союз в безудержном милитаризме, в стремлении развязать новую мировую войну. Очень сомнительна по своему содержанию, чтобы не сказать больше, картина «Коммандос», где тоже высказываются антисоциалистические идеи. Какую цель преследуют те, кто выпускают подобные фильмы в прокат? Западногерманского зрителя настойчиво приучают к мысли, что все беды в мире идут от коммунистов, от русских. В общем, с больной головы валят на здоровую...

Среди американских картин — огромное количество фантастических лент, антиутопий, в постановочном отношении весьма совершенных. Некоторые из них рассчитаны компьютерами; видимо, работа над ними требовала от режиссера еще и немалых технических знаний. Кстати, в Высшей школе кино и телевидения мне говорили, что при подготовке будущих кинематографистов там все больше и больше учитывают сейчас наличие технического образования, специальных знаний, поскольку считается, что дальнейшее внедрение новой техники в кинопроизводство диктует режиссерам во многом новый подход к своей профессии. Это тоже надо иметь в виду. Западный зритель сегодня привыкает к сложным в постановочном отношении фильмам, к «супертехницизму». В качестве примера назову картину Ридли Скотта «Стремительный бегун», в которой показан Лос-Анджелес, каким ему суждено, по мысли авторов, стать в недалеком будущем. В этом городе царит вечный «смог», какая-то постоянная мерзкая изморозь, люди не знают солнца; здесь летают странные аппараты и идет борьба с роботами. Причем некоторые поколения роботов уже более интеллектуальны, чем люди. Идея ленты — необходимость ограничения, обуздания «электронной цивилизации». Здесь же затрагиваются проблемы экологии. И вместе с тем высказывается мысль, что возможно появление роботов, которые окажутся в известных отношениях лучше людей... Технически фильм сделан безупречно, смотрится с интересом. Но общее настроение его пессимистично, он говорит о неизбежности экологического кризиса, об отсутствии у современной цивилизации светлых перспектив. Причем в данном случае буржуазную цивилизацию пытаются отождествить с человеческой цивилизацией вообще.

Часто фантастические фильмы далеко не так безобидны, как может сперва показаться, они — отнюдь не «чистое» развлечение. В ФРГ я посмотрел знаменитый сейчас фильм американского режиссера Тоуба Хуппера «Полтергейст», ясно выражающий неоконсервативную тенденцию в современной буржуазной культуре. В данном случае эта тенденция причудливо сочетается с тягой к иррациональному, с уходом в сферу подсознательного, что тоже очень характерно ныне для западного кино в целом и в особенности для кино США. А ки-

нематограф, в свою очередь, отражает соответствующие настроения в обществе. Интересно, что в западногерманских газетах теперь появились постоянные рубрики о «таинственных явлениях» человеческой психики. Люди, видимо, несколько изверились в науке и склонны ставить под сомнение ее ценность и возможности. Неудивительно, что на экране появляются разного рода спекуляции на нераскрытых пока сложных явлениях и процессах, происходящих в сфере человеческого сознания. Например, в фильме Тоуба Хуппера «Полтергейст» на полном серьезе «изгоняют» духов и «заговаривают» домовых. Это «заговаривание» осуществляется во имя спасения исчезнувшей девочки и сохранения семьи — крепкой, традиционно крепкой американской семьи. Кстати, даже в упомянутом мною фильме «Доктор Фаустус» знаменитый договор с дьяволом, который у Томаса Манна носит обобщенно-символический характер, предельно материализован: черт показан как реально существующая сила, что, естественно, несколько обедняет картину, ее реалистическое содержание.

Сейчас много говорят о кризисе западного кинематографа, о падении зрительского интереса к кино. Это во многом действительно так: кинотеатры теряют зрителя. Вместе с тем я должен засвидетельствовать, что не мог, к примеру, сразу попасть на фильм Алана Паркера «Стена», мне это удалось только со второго захода — столь велико было число желающих посмотреть эту ленту. Это мюзикл с участием знаменитого ансамбля «Пинк-флойд», в нем отчетливо выражены антивоенные мотивы, что, думается, в первую очередь и привлекает к нему молодежь, которая с огромным интересом смотрит «Стену». Картина сделана мастерски, берет, что называется, зрителя за живое, там сочетаются игровые эпизоды, документальные кадры и мультипликация, причем монтаж их очень сложный, своеобразный. Действие сопровождается, можно сказать пронизывается, музыкой, тщательно подобранной и исполненной высокопрофессионально. Фильм, как я уже сказал, антивоенный, он полон тревоги за судьбу человека. Но в то же время в картине ощущается если не идеализация, то своего рода реабилитация человеческого одиночества. Одиночество трактуется как неизбывная участь современного человека: всех нас друг от друга отделяет с т е н а — и через нее никак не пробиться... И еще одно: авторы картины осуждают насилие, но порой, кажется, даже помимо своей воли начинают любоваться силой как таковой, ловким эффектным ударом... Стоит подчеркнуть, что во многих американских фильмах чувствуется и гораздо более определенно такое вот восхищение насилием — кровопролитием, драками, жестокостью. А когда это сочетается с натуралистическим показом эротических сцен, то обесцениваются порой самые добрые, разумные идеи, изначально заложенные в произведении. Но тем не менее, как мне представляется, фильм «Стена» — любопытное, приметное и в общем позитивное явление в современном зарубежном кинематографе.

Если же говорить о неких общих тенденциях, то у меня создалось впечатление, что сегодня в западном кино все более утверждается своеобразный «неоконсерватизм», причем утверждается весьма сложным путем. С одной стороны, вроде бы — полный плюрализм: самые разные фильмы, самые разные позиции, самые различные точки зрения. А с другой стороны, с экрана идет проповедь традиционной, семейной любви, простых человеческих взаимоотношений и чистой бескорыстной дружбы, что само по себе неплохо. Но плохо, когда эти традиционные ценности становятся предметом философских и эстетических спекуляций. Не случайно сейчас появилось множество сентиментальных фильмов, которые прихотливо соединяют в себе эротические мотивы с чуть ли не идеализацией викторианской морали! Примером может служить «Голубая лагуна» — с такими «сладкими» героями, что они, кажется, источают патоку... В западногерманской кинопрессе такие ленты иногда рекламируют под рубрикой «лав стори». Иногда в них есть откровенная эротика — иногда нет, это уже непринципиально. Важен ведущий мотив: утверждение силы и красоты чистого любовного чувства. Чистого ли? Что-

то я не видел фильмов, в которых любовь славилась бы как подлинно духовная ценность. Чаще всего она трактуется как физическое влечение, идеальное партнерство. Думаю, что у нас на глазах создается своеобразная модель любовного фильма: один из мотивов может быть чисто эротическим, с элементами порнографии даже, но вывод, к которому потом подводит автор, вполне отчетлив — да здравствует семья! Обратим в этой связи внимание на серию фильмов, выходящих в ФРГ под названием «Школьный репортаж». Сейчас снято уже чуть ли не полтора десятка картин из этой серии. Все они сделаны по одному общему принципу. Там показываются школьники, молодые девушки и ребята, их отнюдь не детские забавы, подчас — с изображением непристойностей, вульгарностей. Но вот, к примеру, финал одной из таких картин: молоденькие девушки идут по залитому солнцем полю, и закадровый голос говорит примерно следующее: «Они молоды, в них играет юная кровь, они хотят жить и будут жить, им принадлежит будущее...» И в подтексте можно услышать: «Они будут хорошими, достойными гражданами нашей страны. А пока пусть себе «перебесятся»...

Должен, правда, сказать, что к такого рода фильмам сложное отношение и в критике, и у самого зрителя. Беседуя, например, с одним из ведущих деятелей западногерманского кино, я услышал такое суждение: «В кино теперь ходят только до тридцати лет. Наверное, даже до двадцати пяти. Поэтому приходится делать фильмы относительно простые, понятные молодежи, не искушенной в эстетических тонкостях. А люди старшего поколения, особенно интеллигенция, почти не ходят в кино»... В этом есть значительная доля истины. Правда, с развитием видеозаписывающей техники, с ее распространением и люди среднего, а также пожилого возраста стали чаще смотреть новые фильмы — у себя дома, не появляясь в кинотеатрах[1]. Развитие кассетного кино ставит, видимо, перед западногерманской кинематографией, как и перед другими кинематографиями Европы и США, ряд новых задач и проблем. Кстати, совсем недавно в ФРГ было принято решение о развитии кабельного телевидения. Предварительно это решение долго обсуждалось, оно вызвало большие споры (высказывалось мнение, что кассеты и кабельное телевидение ограничат доступ культуры к широким слоям населения, поскольку новые виды техники еще далеко не всем доступны). Но несомненно одно: на Западе сейчас много думают о таком развитии кинематографа, которое бы учитывало не только интересы молодого зрителя, но и всех других демографических слоев. И тут вырисовывается некоторое противоречие. Противоречие между требованиями культуры и запросами рынка. Рынок требует роскошных и дорогостоящих постановок, «суперколоссов», рынок ориентируется на неразвитый массовый вкус, на эксплуатацию интереса широкой публики к «фильмам ужасов», к «фильмам катастроф», к картинам, живописующим насилие, эротику и т. д. А серьезный фильм, социальный фильм продолжает оставаться на втором плане. Пожалуй, ни кассетное кино, ни кабельное телевидение ничего здесь существенным образом изменить не могут...

Отсюда серьезность вопроса об ответственности самих художников, самих режиссеров и сценаристов за то, что они делают.

Посмотрел я последний фильм покойного Райнера Вернера Фассбиндера «Керель» по роману Жана Жене. Мы, кинематографисты, кажется, уже всякое видели. Но этот фильм просто смотреть невозможно, это я говорю без всякого ханжества. Основное содержание картины — утверждение гомосексуализма как отношений, с точки зрения автора, нормальных! Гомосексуализма — в различных его формах. И вот что я хочу подчеркнуть. Под изображение противоестественных человеческих отношений в картине «Керель» подкладывается якобы большое философско-политическое содержание. Мол, это не просто история приключений гомосексуалистов, а это, видите ли, фильм, в котором отражены какие-

[1] Существует еще огромный «черный рынок» видеозаписей. Порою новый фильм в видеокассете можно увидеть раньше, чем его премьеру в кинотеатре.

то общечеловеческие проблемы, это символическая картина нашей цивилизации, духовного кризиса общества и прочее и прочее. Конечно, духовный кризис буржуазного общества существует и углубляется, в этом сомневаться не приходится, что заметно и по экрану. Но у Фассбиндера получается не критика кризисных явлений и не критика буржуазной идеологии, а просто реабилитация сексуальных извращений под видом вторжения в серьезные социальные, социологические проблемы. Пресса пишет, например, что «Керель» — наивысшая точка бунта Фассбиндера. Его завещание, его программа. А роман Жана Жене провозглашается «самым радикальным» романом мировой литературы. На самом же деле, «Керель» — откровенно декадентский фильм! В этом смысле судьба Фассбиндера (несомненно, очень талантливого мастера, в ряде произведений которого — вспомним хотя бы «Замужество Марии Браун» — затрагиваются и отражаются очень острые социальные проблемы) обнаруживает сходство с судьбой другого выдающегося режиссера — Пьера Паоло Пазолини, хотя Фассбиндер и не столь, пожалуй, крупная величина в мировом кино. Так или иначе, но в ФРГ, да и не только в ФРГ, поднялась новая волна интереса к его творчеству. Мне говорили, что о Фассбиндере опубликовано примерно семнадцать книг — только после его смерти! Нам необходимо разобраться в творчестве Фассбиндера. В каком-то смысле Фассбиндер сейчас стал (или его стремятся сделать...) символом не только западногерманского кино, его лидером и классиком, но и всего европейского кино в целом. Это понятно. Хочу еще раз подчеркнуть: в недрах кино западногерманского, как и французского, и итальянского, среди продюсеров и творческих работников, со многими из которых мне не раз доводилось разговаривать, существует сильное стремление противопоставить фильмы отечественного, национального производства американской кинопродукции. Отсюда, в частности, и повышенный интерес к фигуре Фассбиндера.

Можно, конечно, изобразить этого сложного и противоречивого художника как «знамя» европейской кинокультуры. Но будет ли это правильным, отвечающим истине? Думаю, что нет. Не извлечешь на этом пути никаких реальных дивидендов. Кстати, и самой западногерманской критикой признается, что «Керель» не пользуется успехом у зрителя, несмотря на солидно поставленную, шумную рекламу и участие в нем знаменитых актеров, в частности Франко Неро, исполнившего там одну из главных ролей — морского офицера, отягощенного сексуальными комплексами; его путь к гомосексуализму рассматривается как путь к освобождению личности... Здесь проявляется уже вроде бы изжившая себя тенденция, когда сексуальной революцией пытаются подменить революцию социальную.

●

Вопросы войны и мира постоянно затрагивались в тех разговорах, которые были у меня в Западной Германии с самыми разными людьми. В повседневном общении... Когда я был в гостях у моих коллег-кинокритиков, у работников кино других профессий, наши вечерние разговоры порою напоминали мне те, которые мы ведем у себя дома: такие же шумные дискуссии о политической ситуации в мире, о событиях в стране. Той осенью многие в Федеративной Республике Германии проявляли озабоченность по поводу прихода к власти христианских демократов, сенсацией стал успех новой политической партии «зеленых», которая отвлекла заметную часть голосов, ранее подававшихся за социал-демократов... Надо напомнить, что прогрессивные киноработники ФРГ и либерально настроенные кинематографисты страны, даже если они и не были членами СДП, в общем-то, ориентировались на нее — и приход нового правительства был воспринят многими довольно болезненно. Естественно, в наших беседах постоянно затрагивался вопрос о размещении новых американских ракет в Европе, о возросшей угрозе войны, о движении за обуздание гонки ядерных вооружений... Мне приходилось сталкиваться с людьми, настроенными по отношению к нам и к социализму вообще откровенно враждебно. Удивляться этому не приходится: официальная западногерманская про-

паганда, и в особенности правые органы массовой информации, контролируемые «империей Шпрингера», многое делают для того, чтобы отравить сознание граждан ФРГ ядом недоверия к Советскому Союзу и к другим странам социалистического содружества, стараются исказить смысл нашей последовательной миролюбивой внешней политики... Каким же образом подобные тенденции отражаются в кинематографе?

Неоднозначно, разумеется... Во время беседы со слушателями Высшей школы кино и телевидения я спросил: «Если бы у вас сейчас были деньги, какой фильм вы бы поставили?» Один молодой человек сказал, что он сделал бы фильм об экологическом кризисе, а другой заявил о своем желании снять антивоенную картину. Мне кажется, сказал этот студент, что у нас мало антивоенных картин. И мне бы хотелось такой фильм поставить, чтобы после него люди сказали: «Нет войне!». Позиция этого будущего кинематографиста была мне интересна, близка, а его оценка ситуации еще интереснее — верная оценка!

Скажу прямо: ни одного западногерманского фильма, откровенно милитаристского, мне в ФРГ увидеть не довелось. Да и в прокате, я имею в виду зарубежную часть репертуара, вы не так-то легко найдете картину, которая бы открыто призывала: «Давайте воевать!». Утверждение милитаристских идей ведется с экрана чаще через проповедь насилия, жестокости, а также, что особенно присуще американскому кино, путем реабилитации военщины, людей в военной форме. Однако впрямую к новой войне, к реваншу никто не призывает, что является, безусловно, позитивным моментом. Но, с другой стороны, нередко выражается мысль о том, что войны якобы хотим мы, Советский Союз, страны социалистического содружества. Тема «советской угрозы» проходит не только через общеполитические и пропагандистские материалы, в газетах и на телевидении, но и в кинематографе — я об этом уже говорил. Когда же поднимается антивоенная тема, как, например, в фильме-мюзикле «Стена», осуждающем войну, то эта тема обычно решается недостаточно конструктивно. Дело в том, что тщательный анализ сил, которые действительно выступают за войну и увеличивают военную угрозу, на экране практически отсутствует. Почти невозможно найти фильм, где, скажем, серьезно рассматривался бы военно-промышленный комплекс Соединенных Штатов, подвергались критике американский генералитет или деятельность ЦРУ. К чему я клоню? В Западной Германии, как и в ряде других европейских капиталистических стран, развертывается мощное массовое движение за мир, против войны, но там почти не появляется антивоенных фильмов...

Стоит подчеркнуть, что вопрос о войне и мире для немцев особенно важен. Германия из собственного трагического опыта хорошо знает, что такое война. Вот в ФРГ сейчас поставили фильм, говорить о котором непросто, и не уверен, удастся ли мне тут найти верный тон. Но эта картина — «Подлодка» режиссера Вольфганга Петерсена — имеет для Западной Германии принципиальное значение. В ней рассказывается об одной из подводных лодок гитлеровских ВМС, сражавшейся в годы второй мировой войны с англичанами. Лента существует в двух вариантах — в телевизионном (6 серий) и в киноварианте, выпущенном и в записи на видеокассету. В ФРГ, как мне говорили, она прошла с умеренным успехом. Но характерно, что «Подлодку» купили американцы, да и не только они. Западногерманские продюсеры не без основания рассчитывают на успешный прокат «Подлодки» за рубежом. Этот фильм, как полагают многие в ФРГ, говорит правду о войне, показывая ее с позиций, так сказать, «чистого» немецкого солдата. Там немецкие подводники изображены как люди очень храбрые, сильные и вместе с тем в значительной своей части ненавидящие или презирающие Гитлера. Выходит, что это фильм антивоенный, антифашистский? Так его трактуют в западногерманской прессе... Дескать, в «Подлодке» подчеркивается жестокость и бессмысленность войны. Мол, эти сильные, красивые ребята, которых мы видим в картине, — офицеры и рядовые (у многих на груди Железный крест),

они вынуждены были воевать. Что же оставалось им делать? Но в душе они не хотели войны...

Мне приходилось встречаться с людьми старшего возраста, которые в связи с «Подлодкой» говорили примерно следующее: «Вот так и мы не хотели воевать, но что можно было сделать, если тебе восемнадцать лет и тебя призвали в армию?» Позиция понятная. И антивоенная тенденция в фильме «Подлодка», безусловно, обозначена. Но опять-таки это позиция недостаточно конструктивная и последовательная. Можно допустить, что какая-то часть немецких подводников действительно не одобряла войну, испытывала неприязнь к Гитлеру или Герингу. Но нельзя забывать, что они тем не менее разбойничали на всех морях и океанах и объективно несут ответственность за гибель многих тысяч ни в чем не повинных людей. Здесь не может быть двух мнений. А в фильме даже не заявлена тема этой вины, вины немецкой армии, фашизма — как системы — перед человечеством, перед народами. В чем, собственно, проявляется антивоенная позиция немецких подводников? Да только в том, что, находясь на отдыхе во французской гавани, они дико пьют, куролесят. А потом — боевая тревога, все на своих местах. И что бы каждый из них ни думал про себя, он ретиво выполняет свой «долг». Потому что фатерланд так приказывает! И все же фильм этот примечателен как попытка выйти на антивоенную тему. Правда, это, увы, еще очень и очень робкая попытка...

Ну а в целом на экранах ФРГ господствует развлекательный фильм. Некоторой, и, скажем прямо, весьма значительной части публики он по душе. Ведь она ищет в кино «чистого» отдыха. Но ощущается и недовольство текущим репертуаром. В беседе со студентами Мюнхенского университета, уже не кинематографистами, а юристами, я спросил: «Что вас больше всего волнует в кино? Что вы чаще смотрите? Секс-фильмы?» Нет, они их практически не смотрят. Это неинтересно, несерьезно... «Фильмы ужасов»? Тоже нет. Мюзиклы! Вот это действительно интересно! Какие мюзиклы? Такие, к примеру, в которых звучат темы Вьетнама («Волосы»), социальной жизни. Думающая, серьезная молодежь в ФРГ испытывает тягу к общественно значимой проблематике на экране. Хотя и это явление не стоит переоценивать: те же студенты, например, говорили мне: «Да, мы понимаем, что в нашей стране есть свои трудности, свои проблемы, но мы удовлетворены своей системой». Спрашивал я, как они относятся к «Белой розе», к фильму об антифашистском Сопротивлении. Да, интересно... Но, чувствуется, не очень взволновал их этот фильм. В нем, правда, и характеры раскрыты не очень глубоко. Характеры людей, которые борются против фашизма. К тому же надо учесть, что значительная часть зрителей в Федеративной Республике воспринимает события фильма достаточно отстраненно — как некий отвлеченный факт немецкой истории...

В этой связи я хотел бы отметить следующее: большим минусом является то, что советские фильмы о войне, о борьбе с фашизмом почти не идут сейчас в ФРГ, их не пускают на западногерманский экран. А ведь к нашим военным фильмам немцы всегда относились с большим интересом — у многих до сих пор в памяти блистательный успех картины «Летят журавли». Хорошо прошло в свое время и «Освобождение». С огромным вниманием был встречен и документальный сериал «Великая Отечественная» — какой, кстати, перепад мнений, какая дискуссия была по поводу этой картины!..

В разговорах с прокатчиками в Мюнхене мне приходилось слышать: «Дайте нам яркий, зрелищный фильм — и он пройдет с огромным успехом». В частности, называлась картина «Москва слезам не верит». Те из прокатчиков, которые видели этот фильм, оценили его очень положительно. Но главное, повторяю, особенно важно, на мой взгляд, продвигать на экраны ФРГ фильмы о войне! Об антифашистском Сопротивлении. Об освободительной миссии, которую выполнял героический советский народ в годы второй мировой войны.

Еще раз — об общих направлениях и тенденциях в западном кино. Боюсь, что если

тенденция «неоконсерватизма» действительно возобладает, на экране могут утвердиться некая демонстративная аполитичность и уход от острых социальных проблем, а это — вместе с фильмами, открыто направленными против нас, против мира, против социализма, — может оказать заметное отрицательное воздействие на массовое сознание в странах Запада. В нынешней тревожной обстановке с этим тем более нельзя не считаться.

...Не так давно прошел в ФРГ последний фильм с участием Роми Шнайдер «Прохожая из Сан-Суси», расцененный западногерманской критикой как антифашистский. Хотя, с другой стороны, к Марлен Дитрих, например, отношение у значительной части филистерской Германии настороженное: ей до сих пор так и не могут простить, что она в свое время покинула Германию. Как говорят, «она замарала родное гнездо...»

Что ж, это все неудивительно: общественные настроения в ФРГ неоднородны. Неонацистские тенденции заметны, например, в Баварии, но гораздо менее выражены в Гамбурге, в тех местах, где традиционно сильными являются позиции немецкого пролетариата и прогрессивной интеллигенции. Пестра картина, очень пестра! Картина западногерманского экрана тоже пестрая. Вот передо мной афиша одного из мюнхенских кинотеатров. Разное тут есть. И «фильмы-каратэ», и картины, прославляющие «военные подвиги», утверждающие насилие, любовно-приключенческие фильмы. Всего хватает!

Мы должны иметь в виду и относительную неуправляемость буржуазной «массовой культуры» на Западе. Мне вот рассказывали, что против «секс-шоу» в Мюнхене городские власти возбудили судебное дело. Но проиграли процесс...

Надо отметить великолепную рекламу. То, что сейчас в ФРГ на марку, затраченную на производство картины, вкладывают еще почти марку на рекламу, дает вполне ощутимый эффект. Реклама универсальная, разнообразная...

Как кинематографиста меня несколько огорчило лидирующее положение театра в культуре. Цены на билеты и в кино сейчас очень высоки. В хорошем кинотеатре за билет надо платить до 15 марок. А то и дороже... Билет в театр стоит 50 марок. И театры переполнены. В драматическом театре Мюнхена я смотрел «Ифигению в Тавриде» Гёте. Пять актеров, два часа идет сплошной диалог, почти нет внешнего действия. Никаких особенных декораций, оформления... Чисто разговорный спектакль. И яблоку негде упасть! Тут есть, конечно, и престижный момент: пойти в театр — это не то же самое, что сходить в кино. Тут нельзя опоздать, одеться надо соответственно. Но не только в этом дело. Здесь есть отражение каких-то серьезных тенденций в художественной культуре.

От категорических выводов и умозаключений я бы все-таки воздержался. И даже не только потому, что моя поездка длилась всего десять дней. Культурой ФРГ я занимаюсь много, давно, не раз бывал в этой стране, регулярно знакомлюсь с ее литературой, с западногерманскими фильмами. Но вот почему мне не хочется судить категорически. Сейчас, когда мы наблюдаем бурное наступление кассетного кино и кабельного телевещания, весь западный кинематограф находится на своего рода эстетическом перепутье. Возникает задача, во всяком случае, перед честными художниками, перед серьезными творческими работниками, — ориентироваться не на однодневки, а на более долговечные фильмы. Мне могут возразить: и раньше эта задача была актуальной. Верно, но для многих режиссеров она выглядела несколько абстрактной. Потому что считали: «Ну, а кто тебя посмотрит через три года, через пять лет?..» Только в фильмотеке, только студенты или специалисты. Сейчас, в связи с «видеокассетной революцией», задача стала совершенно конкретной. Что требует и от продюсеров, и от творческих работников поисков новых средств выразительности, новой художественной емкости произведения. Ориентации на долговременную перспективу...

Если же говорить об идеологической стороне дела, то мне кажется, что и здесь многое сейчас на перепутье, в стадии перемен. Ясно, конечно, что буржуазное кино есть буржуазное

кино. И в этом кинематографе очень заметное место принадлежит фильмам антигуманистическим, проповедующим насилие, аморализм... Но вместе с тем сейчас заслуживает, как мне кажется, особого внимания проблема соотношения неоконсервативных тенденций с так называемыми радикальными тенденциями в современном западном кинематографе. Последние тоже стали, так сказать, традиционно радикальными: левацкий бунт, «подпольное кино» вписались в контекст буржуазной культуры. Однако если в продолжение ряда предшествующих лет левацкое кино стремилось всячески эпатировать публику, априори говорить «нет» всем моральным ценностям, то сейчас, быть может, в большей степени, чем прежде, оно хочет найти что-то позитивное в общественной жизни и этических понятиях. Это, правда, далеко не всегда удается. Причем необходимо отличать спекуляции на «вечных» общечеловеческих ценностях от искренних попыток утвердить эти ценности на экране, подобных тем, что предприняты авторами фильмов «Доктор Фаустус» или «Белая роза». В этом ряду я назвал бы и «Жестяной барабан» Фолькера Шлёндорфа, и «Тео против всех» Петера Ф. Бринкмана. Очень бы хотелось, чтобы на основе таких поисков крепли по-настоящему ценные, прогрессивные, гуманистические тенденции в западном искусстве. Ведь стремление народов к миру, к свободе, к счастью не может не найти своего отражения и в кинематографе.

В известной мере мы можем оказать влияние на этот процесс. С фильмами надо спорить фильмами. При всей сложности современной идеологической обстановки у нас имеются на то реальные возможности. Находясь в ФРГ, беседуя со своими коллегами, с людьми, имеющими отношение к политике и культуре, я имел случай еще раз убедиться, что у многих из них есть желание сотрудничать с нами и в области кинематографии, есть, как мне показалось, искренний, неподдельный интерес к нашему киноискусству.

Зарубежный фильм на нашем экране

Нина Зархи

...Но истина дороже!

«БРАНДЕНБУРГСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ» («Märkische Forschungen»)
По одноименной повести Гюнтера де Бройна. Автор сценария и режиссер Роланд Греф. Оператор Петер Бранд. Художник Дитер Адам. Композитор Гюнтер Фишер. Производство ДЕФА (ГДР).

«Трудно угодить одновременно правде и людям». Это горькое наблюдение Томаса Манна приходит на ум, когда пытаешься сформулировать исходный тезис притчи, рассказанной известным немецким прозаиком Гюнтером де Бройном и режиссером Роландом Грефом, снявшим фильм по его повести «Бранденбургские изыскания».

Афоризм великого писателя, всю жизнь неутомимо следовавшего по пути поиска истины, бесстрашно и решительно обнажавшего перед всем миром как ее высоты, так и ее непроглядную тьму, уже очень давно мало кому представляется парадоксом. Конкретный ли человек, люди или все человечество — чей-то душевный комфорт всегда нарушает подчас некрасивая, порой отталкивающая, такая трудно перевариваемая п р а в д а.

И только движение истории, еще резче разводя непримиримые полюса подлинного и ложного, придает вечной антиномии новый смысл, вносит в противостояние обнадеживающие коррективы, вербует на сторону «низких истин» верных союзников, устанавливает настоящую цену «возвышающего обмана», заставляет каждого сделать свой выбор, решив, что же ему в действительности дороже. Философия — на уровне бытия духа — предлагает ответ однозначный, но повседневность все еще постоянно сталкивает нас с альтернативой, видя в безусловном тождестве «прав-

«Бранденбургские изыскания»

ды и счастья» желанную цель, прекрасный идеал, гармоничную перспективу. А пока что...

Пока что, например, совсем некстати, как снег на голову сваливается на героев фильма, снятого кинематографистами студии ДЕФА, литературоведческое открытие некоего Эрнста Петча, никому не известного учителя из сельского захолустья. Открытие это сродни разоблачению: ведь дотошный Петч докопался до таких компрометирующих фактов в биографии Макса фон Шведенова — немецкого поэта, прозаика и историка конца XVIII — начала XIX века, что теперь неумолимо встал вопрос о пересмотре отношения к нему его соотечественников. Оказывается, талантливый литератор, земляк Петча лишь в молодости увлекался идеями французской революции, слыл вольнодумцем и писал о свободе и братстве, в зрелые же годы знатный дворянин фон Массов — учитель обнаружил, что за псевдонимом Шведенов скрывался именно он — занял ответственный пост в высшей цензурной коллегии Пруссии и начал активно поддерживать самые реакционные политические взгляды. Как быть с таким открытием?

Де Бройн, а вслед за ним и авторы фильма с самого начала повествования заявляют его жанр: перед нами — притча. Поэтому и конфликт, положенный в основу истории, — жесткий, определенный, вбирающий в себя все, что происходит, — сразу же недвусмысленно обнажает и свою природу, и расстановку сил, и функции протагонистов.

Учитель Петч — скромный, невзрачного вида и непонятного возраста человек, одержимый идеей поиска истины, и профессор Менцель — увенчанный всеми возможными лаврами директор крупного столичного института, самонадеянный и циничный, озабоченный лишь собственной карьерой, — характеры эти намеренно лишены многомерности, противоречивости. Каждый миг их пребывания в кадре сосредоточен на том, чтобы убедить нас в несовместимости двух принципиально различных жизненных позиций, от лица которых они представительствуют. Стремясь подчеркнуть, что это противостояние и составляет содержание фильма, Роланд Греф «избавляется» почти от всех, кто не занят в этом поединке, — экран подобен рингу, на котором борются двое. (Замечу, кстати, что эпизоды, в которых режиссер изменяет этому принципу и знакомит нас, скажем, с братом героя и его девушкой или со знойной ученой дамой, воспринимаются как вставные номера, расшатывающие стройную жанровую конструкцию

картины. К счастью, таких досадных «помех» в фильме очень немного).

Педалируя всеобъемлющее значение конфронтации Петча и Менцеля, создатели фильма тщательно выверяют все детали, рисуя портреты двух героев по принципу «зазеркалья», строя их типологию как типологию антиподов: каждая черта в характеристике одного немедленно отзывается своей прямой противоположностью в портрете второго. Эти пары черт-антонимов заявляются в первых же кадрах фильма, когда небольшое происшествие сводит на размытой дождями проселочной дороге уверенного в себе, барственно вальяжного, обаятельного и элегантного профессора, чья новенькая белая машина накрепко увязала в глубокой луже, и деревенского учителя, проезжавшего мимо на своем стареньком велосипеде, — потрепанного, задыхающегося от робкого восторга и благоговения перед «самим Менцелем».

Столичная знаменитость не выходит из автомобиля — к чему рисковать дорогими туфлями; жестом широкого хозяина, благодушествуя и снисходя, он щедро вознаграждает местного своего почитателя, вызволившего его из непролазной осенней топи. Учитель получает деньги и лестное предложение: познакомиться с только что завершенной рукописью Менцелевой книги о Максе фон Шведенове, а в перспективе, возможно, стать одним из верных помощников профессора в возглавляемом им научно-исследовательском институте.

Однако мягкий, услужливый, наивный провинциал оказывается на деле неподкупно принципиальным и не таким уж робким. И хотя он не дает профессору публичного боя, вся его жизнь, все его помыслы отныне устремлены к одной цели: найти новые неопровержимые доказательства, которые бы заставили Менцеля убедиться в собственной неправоте.

Находки скромного школьного историка не на шутку угрожают внушительной конструкции, выстроенной Менцелем на песке: профессор, подтасовав факты непростой биографии Шведенова, обойдя молчанием все противоречивые повороты его литературной судьбы и метаморфозы политических верований, представил героя своей монографии законченным образцом революционного поэта — выходцем из крепостных крестьян, последовательным демократом, павшим на поле брани от руки наполеоновских оккупантов, — да и название подыскал для книги броское, сразу все объясняющее, элегантное, под стать самому автору: «Бранденбургский якобинец». Кто, какие авторитеты посмеют посягнуть на столь стройную концепцию, на столь совершенный труд?

Предельно заостряя конфликт притчи, создатели фильма спрямляют ситуацию, сознательно огрубляют мотивы поведения противников, выявляют в них главное, сущностное. Научная ложь Менцеля — результат не заблуждений или творческих ошибок. Она есть естественное порождение его ж и з н е н н о й лжи, его человеческого обмана, его духовной слепоты. Де Бройн и Роланд Греф не скрывают, что фигура преданного забвению немецкого литератора, отдаленного от нас почти двумя сотнями лет (нелишне здесь заметить, что Шведенов — образ, не имеющий реальных прототипов, он плод фантазии писателя) — лишь повод для серьезного и злободневного разговора о вещах вечных, о ценностях непреходящих.

Предмет спора носит узколитературный характер. Не случайно авторы заставляют героев скрестить шпаги, защищая не реальную фигуру, а свое понимание предназначения ученого, учителя, просто человека, исследующего мир и открывающего его для людей. Свое понимание истины и ее пользы, смысла духовной работы, ее средств и целей. Не случайно в центр поединка поставлен полузабытый или вовсе забытый литератор начала прошлого столетия: он представляет интерес в основном лишь для самих участников спора — Петча и Менцеля. С одной стороны, выбор именно такой фигуры проясняет замысел создателей ленты — здесь заметно все то же демонстративное стремление де Бройна и Грефа к спрямлению ситуации. В ней намеренно только д в о е участников, результаты их спора не задевают впрямую других, не

нарушают счастливой гармонии восприятия героя национальной истории, не ставят массы горячих поклонников его незаурядного таланта перед тяжкой необходимостью сомнений и переоценок. Это упрощение социально-психологической коллизии делает авторский приговор Менцелю особенно суровым: его нежелание вносить коррективы в собственную работу невозможно оправдать — хотя бы и с оговорками — робостью исследователя, чьи открытия способны пошатнуть годами складывавшийся, во всех отношениях «благополучный» духовный канон общества. Или робостью ученого, остановившегося перед поразительно сложной задачей: как объяснить себе и массе читателей, что прогрессивный поэт и реакционный цензор — одно и то же лицо? В упорстве, с каким Менцель защищает свою книгу, повинна только корысть. «Посадив Шведенова на почетное место, я и себе обеспечу место в памяти потомков» — это пугающее своим цинизмом саморазоблачение авторы вкладывают в уста профессора.

В то же время такая жесткая однозначность трактовки образа не только не снимает остроты конфликта, но и сообщает ему неожиданный и, возможно, еще более важный смысл. От Менцеля и Петча, извлекающих из архива истории забытого поэта, зависит, к а к и м узнают его современники и потомки. Авторов волнует вопрос: почему столь непоколебима убежденность профессора в том, что соотечественников Шведенова может устроить лишь образ безупречно приглаженный, выверенный, покрытый хрестоматийным глянцем? Разве совместимо глубокое уважение к своему читателю с этим принижающим его стремлением преподнести ему правду тенденциозно подправленную, урезанную, неполную? Кто дал право таким, как профессор Менцель, решать, что другая, полная правда не будет правильно понята и осмыслена? Не обречены ли на историческое небытие всякие попытки обкорнать истину, слегка загримировав ее «для красоты»?

Так в фильме Роланда Грефа на материале подчеркнуто локальном и намеренно не актуализированном ставятся вопросы вечные и в то же время обращенные к дню сегодняшнему, самым непосредственным образом влияющие на наш социально-нравственный поиск, наш моральный климат, наши духовные обретения и потери. Ненавязчиво, без дидактики фильм приводит зрителя к выводу, что корысть, которую стремится извлечь из своего научного труда профессор Менцель, — это опаснейшее социальное зло. По сути, любая неправда или «частичная» правда, любая ложь — в науке, в искусстве, в жизни — преследуют корыстные цели. Нас сталкивают в лице нечестного ученого с проявлением корысти материальной. Но логика авторских раздумий — а они все время активно присутствуют «за кадром» — ведет нас к пониманию того, что этот утилитарный эгоизм часто правит бал именно потому, что мы оказываемся неспособными победить в себе эгоизм духовный, корысть моральную. Ведь подчас, бессознательно охраняя собственный покой, расслабленность и «сон души», мы тем самым поощряем неправду и полуправду, тормозим напряженные, порой мучительные попытки человеческого разума пробиться к истине, к знанию. Корысть оказывается, таким образом, производным от лжи, и наоборот. С этим выводом фильма трудно не согласиться.

Доказать справедливость его призван и третий участник научного диспута, персонаж хотя и эпизодический, но для авторов важный. Западногерманский ученый профессор Лепетит готов признать факты, найденные Петчем, но, по мнению этого приверженца «здорового консерватизма», как он себя именует, учителю следовало бы сделать в его работе совсем другие акценты. Ведь Шведенов лишь в старости, став королевским цензором и яростным поборником прусской монархии, обрел, как считает Лепетит, подлинные идеалы. В стройной системе притчи, которая покоится на конфронтации двух протагонистов, этот третий участник спора представляется как бы модификацией Менцеля, знаком, призванным напомнить о существовании другой, не менее опасной ипостаси все того же, уже знакомого нам явления: попытки использовать историю, науку, искусство, правду, во-

обще знания в угоду корысти и конъюнктуре. Петч и на этот раз не соглашается хотя бы слегка «подредактировать» факты, его статью и на этот раз отвергают, а мы вместе с авторами фильма радуемся еще одной нравственной победе, одержанной героем.

Победа героя... Идейный поединок... Научный спор... У читателя, не видевшего «Бранденбургских изысканий», может сложиться впечатление, что учитель Петч — активный борец, последовательно и убежденно отстаивающий свою жизненную позицию, свое исследовательское кредо. Это не совсем так. Наивный идеалист, одержимый лишь поисками неопровержимых доказательств, подтверждающих его версию, Петч словно бы существует совсем в ином мире, куда соображения и аргументы менцелей и лепетитов, мотивы их поведения, их принципы и взгляды попросту не проникают. Весь фильм очень тонко строится режиссером на отображении этой параллельности бытия Петча и всех остальных. Выводы и уроки, вопросы, которые задает нам рассказанная история, и ответы, которые она предлагает, мы, зрители, призваны сформулировать сами. Идейный диспут осуществляется в фильме не на уровне слов и деклараций, и в этой активизации подтекста видится мне одно из главных достоинств картины, благодаря которому она совершенно свободна от дидактики и морализаторства.

Деревенский простак-правдоискатель не мог бы стать рупором авторских мыслей, похоже, еще и потому, что создатели картины (вслед за де Бройном) вообще не намеревались дать образ положительного героя. Жесткая «притча-дуэль», лента Грефа, возможно, грешила бы некоторым схематизмом и прямолинейностью, не избери он столь подкупающей лукавой интонации. Ирония, пронизывающая закадровый комментарий, «разлитая» в кинематографическом изображении людей, пейзажа, интерьера, определяющая манеру актерской игры, забирает в свои владения и образ главного протагониста. Петч, конечно же, вызывает нашу симпатию, но он и жалок одновременно: его можно упрекнуть в отсутствии мужества, в ограниченности и инфантилизме, он не способен на смелые обобщения, на гордый полет мысли.

В финале, когда учитель, бросив школу, становится трактористом, с тем чтобы под градом насмешек односельчан все дни напролет копать и копать землю в поисках заветного кирпича двухсотлетней давности — последнего и, как ему кажется, неопровержимого доказательства его правоты, — метод «остранения» героя получает наиболее зримое воплощение. Мы понимаем, что на протяжении всей картины авторы и любовались своим созданием, и подтрунивали над ним. Впрочем, не столько над ним, сколько над нами, над нашей страстью к привычному стереотипу, к клишированному восприятию: ведь одержимость идеей поиска истины, преданность мечте, как правило, связываются в нашем сознании с образом эксцентричного фанатика — не от мира сего.

Авторский идеал, однако, вовсе не снижается иронической оркестровкой: создатели ленты ни на минуту не сомневаются в красоте и величии правды, в необходимости пробиваться к ней неутомимо и дерзко. Они просто полагают, очевидно, что сражаться за нее нужно не так или, во всяком случае, не только так, как сражался чудак-учитель.

Отыскать истину мало. Необходимо уметь доказать, защитить, отстоять то, во что веришь. Этот вывод — еще один важный социально-нравственный урок «Бранденбургских изысканий».

Сельскому учителю не удалось опровергнуть ложь своих мощных противников. И все-таки его поражение предстает в фильме духовной победой. Потому что логика притчи, рассказанной кинематографистами ГДР, приводит нас к убеждению: в выигрыше, несмотря ни на что, всегда оказывается истина. Ибо те, кому посчастливилось к ней прикоснуться, уже не могут повернуть назад.

«Трудно угодить одновременно правде и людям». Все так. Но только служение правде и может приблизить неповторимо прекрасный час высокой гармонии между человеком и истиной. «Бранденбургские изыскания» — и об этом тоже.

Александр Мулярчик

Адвокат в роли прокурора

«ПРАВОСУДИЕ ДЛЯ ВСЕХ» («...And Justice For All...»)
Авторы сценария Валери Куртен, Барри Левинсон. Режиссер Норман Джюисон. Оператор Виктор Кемпер. Художник Ричард Макдональд. Композитор Дейв Грюсин. Производство «Коламбиа Пикчерс» (США).

Подходя к истолкованию художественного произведения с подчеркнуто логической точки зрения, всякий раз ощущаешь определенную неловкость. Искусство всегда более или менее условно. Даже последовательно реалистическое, жизнеподобное воспроизведение действительности пользуется известными допущениями, без которых роман, пьеса или кинофильм вряд ли могли бы состояться...

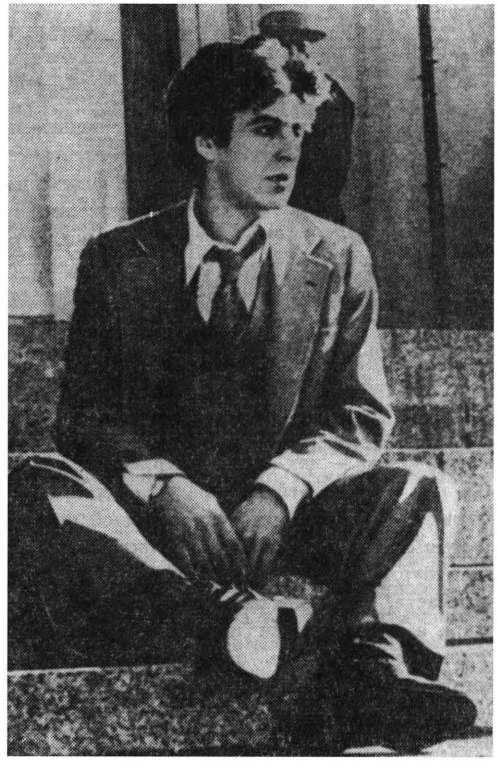
И все же иногда без поверки прочитанного или увиденного критериями здравого смысла просто не обойтись. В особенности если речь идет о современности, а показ бытовой конкретики сопряжен с вторжением в область серьезных социальных и эстетических проблем. И уж совсем настоятельным это требование становится тогда, когда — как это имеет место в фильме американского режиссера Нормана Джюисона «Правосудие для всех» — действие произведения разворачивается в обладающей своей спецификой юридической среде.

Юридическая практика в Соединенных Штатах исполнена разительных противоречий. Заведомого преступника, только что на глазах у всех совершившего, предположим, убийство, стражи закона не смеют арестовать, предварительно не ознакомив (хотя бы через громкоговоритель) с основными положениями, охраняющими права личности. Вместе с тем та же «неприкосновенная» личность может стать без достаточных оснований жертвой полицейского произвола, на который подчас невозможно найти управу.

На тщательно разработанной системе гарантий против скоропалительных, а тем паче неправильных решений слуг закона (не спасающей, однако, от судебных ошибок и злоупотреблений) фиксировалось внимание в произведениях многих видных писателей США XX века. Начиная с «Американской трагедии» Драйзера до написанной полвека спустя книги Нормана Мейлера «Песнь палача», литература и кинематограф Соединенных Штатов дали немало примеров того, как привлечение подлинных судебных протоколов и детальное воспроизведение соответствующей обстановки служили целям глубокого социального исследования.

В последнее время в ряде произведений литературы и кино США все настойчивее звучит протест против явно неудовлетворительного

«Правосудие для всех»



положения дел во всей сфере американского судопроизводства, полицейского и пенитенциарного надзора. В этой связи стоит упомянуть, например, о книгах бывшего сержанта полицейского управления Лос-Анджелеса, у которого вдруг обнаружились незаурядные способности к литературе. Тайком от начальства в свободное от дежурств время Джозеф Вэмбо фиксировал различные эпизоды полицейской хроники, свидетелем или участником которых был он сам, чтобы затем свести их воедино в форме, представлявшей собой нечто среднее между традиционным криминальным романом и серией нравоописательных очерков. И немало в этом преуспел.

Успех «Новых центурионов» (1971) не только принес Вэмбо широкую известность (фильм, поставленный по этой книге, знаком нашему зрителю), но и дал возможность, уволившись из полиции, целиком отдаться писательским занятиям. За минувшее с тех пор время им было издано еще несколько книг, включая детектив «Черный мрамор» с героем-сыщиком, облик которого ради вящей оригинальности как бы скопирован с Ильи Ильича Обломова, и «Луковое поле», написанное в сделавшемся в 60—70-е годы модным жанре «небеллетристического романа». В каждом случае объект изображения у Вэмбо оставался неизменным — «труды и дни» калифорнийской полиции. Это в полной мере относится и к его последнему роману «Сверкающий купол» (1981), долгое время числившемуся в США среди самых ходких бестселлеров. А ведь выбиться в лидеры на американском книжном рынке нелегко.

Конформистский оттенок идеологической позиции писателя был очевиден уже в «Новых центурионах» — как-никак американская полиция при всех ее действительных и мнимых заслугах в борьбе со все возрастающей преступностью остается важнейшим репрессивным орудием буржуазного государства, чего Вэмбо «не замечает». Однако как в более ранних книгах, так и в «Сверкающем куполе» различимы и самокритичные, даже обличительные мотивы, когда автор, к примеру, говорит о жестокости полицейских — некоторые из них откровенно именуются «уличными чудовищами». И все же в конечном счете прозаик явно героизировал своих персонажей.

Фильм Джюисона «Правосудие для всех» более последователен в своем критическом пафосе. Выдержанный в сугубо реалистической, пожалуй, даже нарочито «плоскостной», приземленной стилистике, он сконцентрирован на одной идее — обличении «темного царства» буржуазного судопроизводства. И достигается это, согласно авторскому замыслу, показом борьбы радикально настроенного Артура Керкланда (в выразительном исполнении известного актера Аль Пачино) с гарпиями в судейском облачении, способными оживить в памяти образы Додсона и Фога из «Пиквикского клуба» Диккенса, а также всю когорту присных Высокого Канцлерского трибунала из его же «Холодного дома».

На протяжении всего экранного времени над Керкландом тяготеет угроза быть преданным «суду чести» своих коллег по обвинению в нарушении адвокатской этики. Есть ли резон в этих претензиях, волен спросить себя зритель, или же речь идет о мести человеку, дерзнувшему разворошить «осиное гнездо»? Посмотрим...

Экспансивность Артура, лишь частично оправдываемая его итальянским происхождением, то и дело ввергает молодого адвоката в конфликты, вызывая порой нарекания даже со стороны друзей. «Не давай воли рукам. Научись вести себя спокойно», — выговаривает Керкланду его закадычный приятель Джей. Но «положительного героя» фильма трудно переубедить — возникает впечатление, что он скорее с удовольствием бравирует своим расхристанным внешним видом и далеко не лощеными манерами. К выходкам подобного рода в Америке привыкли относиться спокойно, видя в эксцентричности лишь один из довольно безобидных способов самовыражения. Гораздо хуже, однако, когда в стремлении непременно настоять на своем Артур забывает не только о приличиях, которые каждый волен в конце концов считать «буржуазной отрыжкой», но и о своих прямых профессиональных обязанностях. Профессиональный же долг юриста со времен составления первых кодексов был вполне не-

двусмыслен — всякое практическое действие с его участием должно опираться не на домыслы, а на прочное фактическое основание.

Иной тип служителя юстиции воплощен в образе Гейл Пэкэр, возлюбленной Керкланда. Гейл искренне убеждена, что ее работа в комиссии по адвокатской этике содействует исправлению нравов и искоренению социальных пороков. Она гораздо терпимее и рассудительнее Артура; несмотря на свое женское естество, эмоции (по крайней мере в том, что касается дел службы) остаются у нее под контролем. «У вас нет права винить судью — он действовал в соответствии с законом», — говорит Гейл Керкланду после рассказа о без вины виноватом клиенте последнего, Джеффе Маккалафе, надолго застрявшем за тюремной решеткой. Эти слова относились к решению судьи Флеминга, настоявшего на соблюдении процессуальных правил, которыми Артур предпочел пренебречь. Сам же случай с Маккалафом при всем его драматизме возник благодаря поразительному стечению обстоятельств, более уместному в откровенно условных произведениях вроде «Третейского суда» Менандра или «Комедии ошибок» Шекспира. Мыслимо ли, чтобы у скромного нью-йоркского обывателя оказался на другом конце Америки двойник-уголовник, с которым у него совпадали бы не только внешние приметы, но и анкетные данные? Между тем, исходя из этой маловероятной посылки, авторы фильма выстраивают едва ли не самую волнующую и впечатляюще обставленную необходимыми киносредствами сюжетную линию, завершающуюся одиноким отчаянным бунтом Маккалафа и его гибелью.

«Пусть погибнет мир ради торжества справедливости», — говорили древние. Похоже, что Артур Керкланд не склонен принимать этот символ веры судейского племени. Ссылаясь на необходимость защиты конституционных прав клиента, он презрительно именует своего главного противника Флеминга «буквоедом», поскольку для того «закон превыше всего». Но конкретные юридические нормы и Основной закон не могут находиться в противоречии — по крайней мере в теории. В жизни такое, разумеется, случается сплошь и рядом, и современная действительность Соединенных Штатов являет немало примеров пренебрежения элементарной справедливостью — вопреки ключевым положениям конституции США. Формализм, высокомерие и самодурство чиновников, подобных Флемингу, не редкость в судах Америки. Вместе со своим героем авторы фильма озабочены проступающей здесь реальной проблемой. Но ведь для ее верного освещения (хотя бы и в частном, конкретном случае) необходима точная дозировка чувства праведного гнева и трезвой рассудительности...

Авгиевы конюшни американского судопроизводства — это не только коррупция в среде официальных лиц. Борьбе с преступностью сильно мешает и угроза превращения судебного разбирательства в своего рода шоу, когда стороны, участвующие в тяжбе, стремятся не столько к выяснению истины, сколько к тому, чтобы произвести наилучшее впечатление на присяжных. В сегодняшней Америке ловкому адвокату вполне по силам, как об этом совершенно справедливо говорится в фильме Джюисона, выиграть процесс исключительно за счет софистики. «Блестящая защита... Ты провел защиту блестяще...» — снова и снова восклицает Керкланд, восхваляя Джея, который добился оправдания матерого убийцы. Ситуация не столь уж не типичная для американской действительности. «Каждый день адвокат защищает заведомо виновных людей, спасает их от тюрьмы, и это явление вполне нормальное... то есть считается нормальным», — звучит в кадре очень уместная реплика. Не менее важно, однако, разбирая логику «Правосудия для всех», заострить внимание на другом — на моральном облике героя фильма, который готов на словах бороться со злоупотреблениями и вместе с тем... рукоплещет очередному «блестящему» беззаконию.

«Послушайте, Артур, вами руководят только эмоции. Не заводитесь... Перестаньте валять дурака», — тщетно взывают к Керкланду его друзья. В очередной раз ярость импульсивного адвоката обрушивается на коллегу Фрезнелла, который, замещая Артура в суде, не проявил достаточной активности и не смог добиться снижения срока наказания для его клиента.

В бешеном пароксизме Керкланд ухитряется в считанные минуты изуродовать новенькую «Вегу» Фрезнелла; достается на орехи и владельцу машины. Но напомним, что письменную кассационную жалобу составлял сам Артур — и как раз содержавшиеся в ней аргументы были признаны вполне благожелательно настроенным судьей недостаточными. Стало быть, только Керкланд, искренне, но далеко не всегда убедительно требующий сострадания к изгоям общества, виноват в том, что его временный заместитель не получил необходимых инструкций. И поэтому прежде всего в его, Артура, сторону падает тень от повесившегося в тюремной камере Джеффа.

Предубежденность, протекционизм и нелегальные сделки, адвокатская беспринципность — так расшифровывают авторы «Правосудия для всех» заемное в нашем языке слово «коррупция», для которого на Руси издавна существовал богатый ряд синонимов, начиная от «кумовства» и «лихоимства». Но вместе с этой традиционной для критического направления в американском искусстве темой создатели фильма, быть может, неосознанно, отразили в нем и нередко дающий себя знать в США дух чрезмерной терпимости, вырождающейся в спекуляцию на гуманных чувствах. Так, злой насмешкой над справедливостью звучит характерный эпизод вынесения фактически оправдательного приговора наглому грабителю, не без успеха выдающему себя за современного Жана Вальжана...

«Люди устали от грабежей и насилия», — решительно и лаконично сказано в картине Нормана Джюисона. Справедливости ради следует уточнить, что слова эти принадлежат судье Флемингу, который не только является «негодяем» в глазах его идейного противника Керкланда, но и находится под следствием по обвинению в совершении насилия над молодой женщиной. Но виновен ли Флеминг в том, что ему приписывают, и можно ли считать его чудовищем безнравственности, как об этом возвещает в своем заключительном нервическом монологе Артур Керкланд?

Вновь обратимся к фактам — лишь к тем, разумеется, что предоставляют в распоряжение зрителей фильма его сценаристы и режиссер. Флеминга обвиняют в избиении своей давней любовницы Лии Шепард. Единственный свидетель утверждает, что в ночь, когда было совершено преступление, Шепард навещал человек «довольно субтильный, небольшого роста», то есть совсем не похожий на массивного судью. Детектор лжи, испытанию которым Флеминг подвергся добровольно, зафиксировал благоприятные для него показания. И, наконец, фигурирующие в деле фотографии никак не подтверждают версию, согласно которой именно судья избил и изнасиловал Лию Шепард.

«Где твои доказательства? Если ты испытываешь антипатию к Флемингу, то это еще не значит, что он виновен», — с такой отповедью обращается к Керкланду Гейл Пэкэр, которая в отличие от своего приятеля мыслит строго логически...

Слабость аргументации, которой пользуется главный герой, не снимает, впрочем, значительности содержания фильма Джюисона. Составляющая специфику кинематографа наглядность способна порой подправить изъяны драматургии. Несмотря на непроработанность основной коллизии, само по себе документально точное воспроизведение отталкивающих реалий суда и тюрьмы существенно для понимания острых противоречий сегодняшней американской действительности. И эта суровая правда изнаночной стороны жизни, пусть не так часто, как хотелось бы, но все же подправляет наивность и приблизительность рассказанного с экрана конкретного сюжета о злоключениях честного адвоката, вынужденного взять на себя роль прокурора.

Синерама

Болгария

Известный режиссер Януш Вазов поставил уже не одну остросюжетную картину, и можно предположить, что и новый его фильм «Третья сторона монеты» тоже будет детективом, тем более что в центре его поиски преступника. Однако Вазов, рассказывая о своей картине, говорит: «...мы показываем не только историю одного преступления. Наш фильм призывает к защите национальных ценностей и национального достоинства... Находятся такие (я бы и людьми их не назвал), которые преступно распродают историю Болгарии, распродают оптом и в розницу, каждый в зависимости от своей «специализации» — один за тряпки, другой за деньги»...

Отсюда и название фильма — у каждой монеты есть, как известно, две стороны — аверс и реверс, «орел» и «решка», но есть и третья, невидимая, хотя и существующая не менее реально — культурно-историческая, нередко неизмеримо превосходящая ее номинальную и даже коллекционную ценность.

Вот об этой-то третьей стороне монеты и рассказывает история доктора Савова. А началось всё с обычного дежурства в софийской больнице, где работает герой и куда доставляют раненого парня, которому доктор Савов оказывает первую помощь. Во время перевязки из кармана раненого выскальзывает античная монета, которая остается у доктора Савова. В дальнейшем сюжет картины развивается одновременно как бы по трем направлениям: одно из них раскрывает перед зрителем темный мир подпольного бизнеса — от ничтожных мелких воришек, промышляющих карманными кражами, до «высоколобых» интеллектуалов, сознательно и цинично распродающих бесценные исторические реликвии, хранившиеся на болгарской земле с незапамятных времен, и иностранных «гостей», охотящихся за дешевой добычей. Вторая линия — это собственно детективная история, рассказ о том, как милиция разоблачает преступников, и третья, которую можно было бы назвать психологической, — это история доктора Савова, пытающегося собственноручно расправиться с теми, кто посягает на «третью сторону» античной монеты.

В фильме снимаются Йосиф Сырчаджиев, Георгий Стоянов, Антон Радичев, Ернестина Шинова, Николай Сотиров, Ойлер Стоянов, Николай Бинев, Живко Гарванов, Боряна Пунчева. Оператор фильма Яцек Тодоров.

Н. Басманов

Великобритания

Режиссер Кен Лоуч (советские зрители знакомы с его телефильмом «Кэти, вернись домой») представлял свою последнюю работу «Взгляды и улыбки» на Каннском фестивале еще в 1981 году. Однако лишь в нынешнем году фильм смог появиться в английских кинотеатрах, поскольку сделан был для телевидения. Сценарий картины был написан Барри Хайнсом, по роману которого «Кес» Кен Лоуч снял в 1970 году свою известную одноименную картину о трудном детстве подростка из рабочей семьи, живущей на индустриальном Севере Англии. Своеобразным развитием этой же темы стали «Взгляды и улыбки». Речь здесь идет уже не о школьниках, но о молодых людях, стоящих на пороге самостоятельной, взрослой жизни, не слишком ласково принимающей их. Герои фильма Мик и Алан следуют путем многих своих сверстников. Алан завербовывается в армию и отправляется в Северную Ирландию, а Мик, не очень-то удачно пытаясь создать собственную семью, присоединяется к многолюдной очереди за пособием по безработице. Критики единодушны в том, что если двадцать лет назад английские фильмы показывали, как убивает души молодых людей однообразная, плохо оплачиваемая работа, то теперь в центре внимания оказывается развращающее влияние безработицы на новое по-

коление молодежи. Вот что говорит Лоуч в интервью журналу «Мансли филм буллетин»: «Кес» был посвящен четырнадцатилетнему парнишке, мы решили, что было бы интересно проследить судьбу тех, кому сейчас семнадцать или восемнадцать, и показать, что это значит для них — найти работу (в наше время это прежде всего долгие, зачастую бесплодные поиски ее), как все это влияет на личность. Наш фильм выдержан в очень спокойном тоне, может быть, даже в слишком спокойном. Не могу сейчас сказать, достаточно ли сильно переданы в фильме горькие чувства безработного: безысходность, потерянность, страх перед будущим. Мне кажется, что если бы мы снимали сейчас, два года спустя, в нем было бы больше горечи. Ведь в стране сегодня уже четыре миллиона безработных, а в то время, когда мы начинали съемки, их был еще миллион...»

Ал. Александров

●

Памяти выдающегося немецкого композитора Рихарда Вагнера, 100-летие со дня смерти которого отмечается в этом году, посвящен новый фильм, снятый совместно английскими и венгерскими кинематографистами. Сценарист Чарлз Вуд, режиссер Тони Палмер и оператор Витторио Стораро скрупулезно воссоздают на экране важнейшие этапы жизни и творчества Вагнера, начиная с его участия в майском восстании 1849 года в Дрездене и кончая смертью в 1883 году. Съемки проходили в Цюрихе — на вилле, принадлежавшей друзьям композитора супругам Везендонк, а также в Вене, Мюнхене, Венеции, в доме композитора в Трибшене на берегу Фирвальдштетского озера. Ряд эпизодов снят в Венгрии. На протяжении всего фильма звучат произведения Рихарда Вагнера.

Как пишет журнал «Шпигель», фильм «Вагнер» бьет рекорды не только по числу снявшихся в нем «звезд», он впечатляет также своей масштабностью: продолжительность киноэпопеи — десять часов. Видимо, поэтому многие страны, решившие его приобрести, отдают предпочтение телевизионному девятисерийному варианту. Рекордна и сумма, затраченная на производство картины, — тридцать миллионов западногерманских марок.

В роли Рихарда Вагнера снялся Ричард Бартон, его супругу Косиму играет Ванесса Редгрейв, прекрасную Матильду Везендонк — Марта Келлер.

Режиссер фильма Тони Палмер не в первый раз обращается к биографиям знаменитых композиторов и музыкантов. Им уже снято несколько документальных картин, в том числе о Бенджамене Бриттене и Игоре Стравинском. Его последняя работа — семнадцатисерийный телефильм о различных направлениях в эстрадной и популярной музыке. Автор сценария Чарлз Вуд в свое время написал сценарий к нашумевшему фильму «На помощь!» с участием английского вокально-инструментального ансамбля «Битлз».

Н. Никитин

«Вагнер», режиссер Тони Палмер (фото из журнала «Шпигель», ФРГ)

ГДР

...Одиннадцатое июля 1982 года, двадцать часов по среднеевропейскому летнему времени. Сто минут финального матча ФРГ — Италия на первенство мира составляют реальную длительность нового фильма Гюнтера Шольца «Извините, вы смотрите футбол?». Картина состоит из пяти эпизодов, написанных пятью авторами о совершенно разных людях, живущих в многоэтажном доме в центре Берлина. Все герои объединены вокруг этого грандиозного спортивного события — финала футбольного чемпионата. Вокруг телевизионной трансляции крутится карусель са-

мых разнообразных историй, веселых и грустных.

...Двое молодых людей, разведенные муж и жена, живущие в одной квартире, меняются комнатами из-за телевизора, доставшегося при разделе имущества ей. Благодаря футболу они начинают общаться друг с другом и проясняют отношения, которые, вероятно, будут иметь продолжение...

В соседней квартире политэмигрант из Чили включает телевизор, потому что его отец, которого он, возможно, уже никогда больше не увидит, в этот же час следит за той же игрой и думает о сыне. Так договорились эти двое любителей футбола перед разлукой...

Покой одинокого футбольного болельщика, уютно устроившегося у экрана, неожиданно нарушает молодая женщина, которая пришла по брачному объявлению «проверить кандидата»...

За одной из жительниц дома коварно захлопнулась дверь. Полуодетая, замерзшая женщина никак не может достучаться до мужа, застывшего перед телевизором в наушниках — чтобы ничто не отвлекло его от футбольных страстей. На помощь ей приходит сосед-флейтист, и вскоре их соединяет любовь не только к музыке...

Наконец, две старые подруги, объединенные общими воспоминаниями, комментируют игру со своей точки зрения...

Авторы этих новелл — Катрин Ланге, Карлос Церда, Хельга Шуберт, Рената Холланд-Мориц, Эдгар Кюлов — работали в разных жанрах: психологическая камерная драма, забавный этюд о характерах, отточенный анекдот, иронический, почти водевильный номер.

●

Герман Цшохе, несмотря на успешную работу во взрослом кино («Год испытаний»), считается в кинематографе ГДР одним из наиболее опытных режиссеров, снимающих фильмы для детей. Особое признание у публики и критики снискали его последние картины «Семь веснушек» и «Следующим летом — на Балатоне». В этом году он снял еще один фильм для юных зрителей — «Остров лебедей» по одноименному роману Бенно Плудра.

Герой новой ленты — подросток Стефан — вынужден расстаться с островом, на котором прошло его детство. Это прощание с родной деревней, вызванное переездом родителей в Берлин, становится для него одновременно прощанием с детством. Он попадает в район новостроек, где вместо зелени — асфальт, а если хочешь увидеть простор, надо смотреть не в даль, а вверх — на небо.

«Остров лебедей», режиссер Герман Цшохе (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

«Меня интересовало не противопоставление города и деревни, — говорил Бенно Плудра о своем романе, — но то, как подросток осваивает для себя новое окружение. Это освоение проходит для Стефана драматично. Он должен совершить выбор между ложными и подлинными друзьями, честностью и обманом, справедливостью и силой. «Остров лебедей» — остров детства — постепенно все более отдаляется от него, превращаясь в детскую мечту о гармонии и чистоте».

О. Булгакова

США

Роберт Олтмен, чьи фильмы («M. A. S. H.», «Все мы воры», «Нэшвилл», «Свадьба» и другие) во многом определили об-

лик американского кинематографа 70-х годов, продал свою фирму «Лайонз гейт» и занялся театральной режиссурой. Нельзя сказать, чтобы это было вызвано экономической необходимостью: последний фильм Олтмена «Попай» (где вновь появляется известный персонаж мультфильмов 30-х годов Морячок Попай), стоивший 20 миллионов долларов, окупился и даже принес прибыль. Однако крупные киномонополии всегда недолюбливали слишком самостоятельного режиссера-продюсера и обычно с большой неохотой, на невыгодных условиях прокатывали его фильмы, что, возможно, и заставило Олтмена обратиться к театру.

В Лос-Анджелесе Олтмен поставил две одноактные пьесы Фрэнка Саута «Драгоценная кровь» и «Змея в холодильной камере», а некоторое время спустя повторил эту же работу в Нью-Йорке, в одном «внебродвейском» театре. В начале 1982 года, уже на Бродвее, им была осуществлена постановка пьесы Эда Грачика «Вернись, Джимми Дин».

В конце прошлого года все эти спектакли Олтмен снял для телевидения. Одноактные пьесы вышли на видеокассете, а «Джимми Дин» — до его показа на телеэкране — шел в кинотеатрах. Как отмечают критики, в своих телевизионных лентах Олтмен отказывается от изобилия действия и накладывающихся один на другой диалогов, характерных для значительной части его работ в кино. Теперь зрителю предлагается монолог («Змея в холодильной камере»), два параллельно идущих монолога («Драгоценная кровь») и воспоминания о прошлом трех главных персонажей («Вернись, Джимми Дин»). Что же касается действия, то к моменту начала каждой из постановок все главное уже совершилось, и зритель оказывается свидетелем исповеди каждого из персонажей, рассказывающих о прошлых своих заблуждениях, иллюзиях, трагедиях. Такому подходу, по свидетельству критиков, соответствует и новый изобразительный стиль Олтмена: вместо проездов камеры и неожиданных смен фокуса на первое место вышла частая смена крупных планов.

В качестве своего бродвейского дебюта Олтмен, по общему мнению, выбрал недостаточно удачную пьесу для воплощения близкой ему сатирической темы разоблачения иллюзий и мифов различных социально-психологических групп американского общества. Действие «Джимми Дина» происходит в дешевом кафе в маленьком техасском городке. В 1955 году здесь снимался «Гигант» с участием Джеймса Дина, и вот, двадцать лет спустя, в кафе собираются члены клуба почитательниц покойного актера, ставшего в конце 50-х годов кумиром американской молодежи. Еще в 1957 году Олтмен снял документальный фильм «История Джеймса Дина», где пытался демифологизировать рано погибшего «бунтаря без цели» (так назывался фильм, с героем которого прочно слился образ самого Дина). В последней ленте режиссер решает аналогичную задачу, на сей раз прослеживая разрушающее влияние искусственно подогреваемых фантазий на жизнь своих героинь. Их роли сыграли изестные актрисы, некогда работавшие с Олтменом в кино, — Сэнди Деннис («Холодным днем в парке»), Карен Блэк («Нэшвилл»), а также известная певица Айрин Шир.

Попеременно перенося время действия из 1975 года в 1955 и обратно, от беспочвенных мечтаний юности к отрезвляющим истинам зрелости, автор во втором акте постепенно раскрывает секреты каждого из персонажей (одна из героинь утверждает, что родила от Дина ребенка, другая, как оказывается, была женственным юношей, благодаря хирургической операции изменившим свой пол, третья страдает серьезным заболеванием). Как заключает критик из «Филм коммент», смысл пьесы в том, что «разбитые сердца можно излечить, только превратившись в настоящего калеку: надо вырезать рак собственных иллюзий». В этой слишком огрубленной символике и находят критики главный недостаток пьесы, продержавшейся на Бродвее всего семь недель. Тем не менее все единодушно хвалят режиссуру Олтмена, его владение сценическим пространством и умение при помощи деталей создать атмосферу времени.

Ал. Дашков

Эдуард Володарский

Расставания

...По вечернему городку Кандыму не спеша брел сорокалетний, крепкого сложения человек. Он добрел до автобусной станции — нового, ярко освещенного здания из стекла и бетона. Заглянул в зал ожидания. На стенах — цветные мозаичные панно, пол из цветного кафеля, широкие кожаные кресла, в которых дремали, читали и просто ожидали своего рейса многочисленные пассажиры. С криками носились по залу ребятишки. У касс толпились очереди за билетами.

Роберт Голдаев (так звали человека) прошел к буфету, облокотился о стойку. Буфетчица, высокая крашеная блондинка лет тридцати, увидев его, широко улыбнулась ярко накрашенными губами:

— Робик, пропащая душа, привет!

— А я думал, сегодня Верка работает, — вздохнул Голдаев.

Буфетчица отпустила покупателям кефир и сосиски, подошла:

— Твоя Верка у телевизора томится.

— Она такая же моя, как и твоя...

— Давно ли так стало, Робик? — женщина игриво усмехнулась.

— Недавно... разошлись, как в море корабли, — Голдаев вертел в руках папиросу, но не закуривал.

— А что ж она каждую минуту, как заведенная: мой Робик, мой Робик...

— Баста, отцвели в саду хризантемы, — сухо улыбнулся Голдаев. — Водка есть?

— Нельзя, ты же знаешь, — буфетчица сделала испуганные глаза.

— Налей втихаря сто пятьдесят. И соком томатным подкрась.

— Ох, Роба, подведешь ты меня под монастырь, — она ушла за стену буфета, повозилась там чуть-чуть и вернулась, поставив на стойку стакан мутно-желтой жидкости и положив яблоко.

— Три восемьдесят.

Голдаев повертел стакан в руке, разглядывая, потом выпил махом, с хрустом надкусил яблоко. Достал из кармана пятерку и положил на стойку, сказал:

— Я давно ничей. Я сам по себе...

— Так я тебе и поверила, — опять улыбнулась буфетчица и принялась отсчитывать сдачу.

— Не надо сдачи, Аллочка.

— Спасибо...

— Значит, говоришь, у телевизора сидит?

— А я почем знаю? Она уже третий день на работу не выходит. А вчера заведующая сказала, что она уволилась вроде...

— Как это уволилась? — вскинул голову Голдаев. — Куда уволилась?

— Тебе лучше знать.

— Это еще что за фокусы? — недоумевал Голдаев. — А почему?

— Не знаю. Мне она ничего не говорила. Такая злая все время, что лучше не подходить.

— Н-да-а... — Голдаев «переваривал» неожиданную новость.

— Ты где Новый год встречать будешь? — вдруг спросила она.

— До Нового года еще дожить надо, — усмехнулся Голдаев.

— Можно вместе собраться... — она увела взгляд в сторону.

— И с Веркой?

— Как хочешь... Мне-то что? У меня тоже парень есть.

— Ох, бабы, бабы — цены вам нету! — улыбнулся Голдаев и покачал головой. — Ладно, еще поговорим на эту тему. Будь здорова, Аллочка, привет твоему парню. Значит, уволи-

лась? Ну-ну... — и он вразвалочку побрел от стойки к выходу.

...На окраине городка уже выстроили целый микрорайон из блочных пятиэтажек. Просторные дворы, предусмотренные для спортплощадок и лесонасаждений, жители застроили гаражами и сараями. От сарая к сараю тянулись веревки, на которых жестяно погромыхивало застывшее выстиранное белье. У одного из сараев на лавочках гнездилась компания ребят. Рубиново светили в темноте огоньки сигарет, и слышались звуки гитары. Голдаев прошел мимо, направляясь к угловому подъезду белой, с подмороженными окнами пятиэтажки.

Он поднялся на четвертый этаж, позвонил в одну из дверей. На лестничной площадке мусорные ведра, ящики со старой обувью, лыжи, велосипедные колеса — повернуться негде.

Дверь открыла женщина в халате, ее волосы были закручены на бигуди и покрыты голубенькой косынкой.

— А-а, дорожный морячок, свет очей наших, — насмешливо протянула она. — Не прошло и года, как милый у порога.

— Привет. Вера дома? — он хотел пройти внутрь квартиры, но женщина загородила дорогу.

— Упорхала твоя Верка.

— Куда это?

— К матери в Корсукар уехала, — в голосе женщины послышалось торжество.

— К матери? — опешил Голдаев. — А Егорка?

— И Егорку забрала, и все манатки, и с работы уволилась. Ты сам-то хоть знаешь, почему?

— Откуда?

— А надо бы. Ох, Роба, Роба, ни стыда у вас, мужиков, ни совести.

— Давай ближе к делу.

— Ведь она к матери поехала аборт делать.

— Бро-ось...

— Хоть брось, хоть подними, — глаза женщины сделались злыми. — Два дня тут белугой ревела, а потом говорит: «Да пропади он пропадом, скотина эта! Чтоб ему, говорит, сто лет икалось!»

— Как же так, — вконец растерялся Голдаев, достал папиросу, долго прикуривал. — Ничего не сказала, не посоветовалась?

— С кем советоваться? С тобой? — она невесело усмехнулась.

— Я отец или кто?

— Волчина ты бродячая, а не отец. Какой от тебя прок людям?

— Ну, знаешь! — вспылил Голдаев. — Твое дело десятое, не лезь в прокуроры. Какое она право имеет нашего общего ребенка жизни лишать?

— Это уж ты у нее спроси.

— И спрошу! Когда она делать собралась?

— Что? — не поняла женщина.

— Ну, этот аборт чертов!

— Я откуда знаю? Сказала, как к матери приеду, так и сделаю.

— Н-да-а, веселенькая история... — Голдаев все больше мрачнел.

— Ма-ам! — донесся из глубины квартиры капризный детский голос. — Я заме-ерз!

— Не мамкай! — крикнула, обернувшись, женщина. — Вылези из ванной и сам вытрись!

— Это она мне назло, значит... — горько усмехнулся Голдаев.

— Нет, себе! Довел бабу до ручки и хоть бы хны ему! Ох, Роба, Роба, горький ты человек...

— Твой-то дома? — спросил Голдаев и повернулся уходить.

— Хоккей, слава богу, смотрит, — усмехнулась женщина.

— Вот ты за ним и смотри, — он пошел вниз по лестнице.

— А что за ним смотреть? — уже в спину Голдаеву ответила женщина. — Он всегда при мне, он тебе не пара!

— Ну, ну... — неопределенно промычал Голдаев. — За хорошим мужиком и свинка господинка...

...Стройка вздыбила землю на много километров вокруг. Здесь и там бледную, морозную синь неба прочерчивали стрелы башенных кранов, неумолчно ревели бульдозеры, скреперы и огромные самосвалы.

Черная «Волга» проехала по узкой заснеженной бетонке почти до самого берега реки. Из

машины выбрались двое и медленно пошли к берегу. В этом месте был довольно крутой обрыв, река резко сужалась, и на противоположном берегу громоздились холодные черные скалы. К самому берегу была подведена бетонка, могущая выдержать большие самосвалы, дальше по воде шла понтонная переправа.

— Здесь, — сказал один, высокий, с рыжими, коротко подстриженными усами. — С технической точки зрения, место самое оптимальное, хотя... определенные трудности существуют.

— Я читал заключение комиссии, — сказал второй, оглядывая берег. — Как же так получается, Валерий Анатольевич, перекрытие реки вы должны были начать по плану два месяца назад, а у вас еще и конь не валялся?

— Виноваты, Андрей Иваныч, но были и объективные сложности. Геологи здорово задержали — бурили по завышенным объемам. Потом со стройматериалами всегдашняя канитель... Мы докладывали об этом и в министерство, и в Гидропроект...

— В январе морозы обещали, река встанет, что тогда делать будете? Лед взламывать?

— Двадцать восьмого начинаем перекрытие, Андрей Иваныч, у нас все готово.

— Свежо предание, да верится с трудом, — вздохнул Андрей Иванович и побрел по дороге обратно к машине.

— Честное слово, форсируем, — Валерий Анатольевич прижал руку к груди. — Только помощи хотел просить, Андрей Иваныч.

— Опять помощи? Министерство последнее время только и занимается вашей стройкой. Как коллегия, так первый вопрос ваш.

— Последняя просьба, Андрей Иваныч. Для быстрого перекрытия мне мощных самосвалов не хватает. У меня вообще автопарк в полтора раза меньше, чем по штату полагается.

— Ничем помочь не могу, — развел руками Андрей Иванович. — Выкручивайтесь, как раньше, — он нахлобучил шапку и забрался в машину.

Шофер, подремывая, слушал музыку из транзистора. Он встрепенулся, включил зажигание. Сел сзади Валерий Анатольевич. Поехали.

— На перегоночной базе в Кандыме стоят девять «КрАЗов». Отдайте их мне на перекрытие, Андрей Иваныч, — после паузы попросил Валерий Анатольевич. — Век благодарен буду.

Андрей Иванович не отвечал. «Волга» ехала по территории стройки.

— Другие, думаешь, не нуждаются? — после паузы спросил Андрей Иванович. — Только ты?

— Знаю, Андрей Иваныч! Последний раз прошу! — чуть не взмолился начальник стройки. — После Нового года морозы обещали минус двадцать, так что — кровь из носу, а до Нового года нужно успеть. А с тем автопарком, который у меня есть, я никак не успею.

— А перегонщики машины доставить успеют? — вновь после паузы спросил Андрей Иванович. — Из Кандыма в Воропаевск дорога ведь не близкая.

— Конечно, Андрей Иваныч! Там классные перегонщики! — повеселел Валерий Анатольевич. — Очень прошу, товарищ министр, выручайте!

...Кабинет у начальника Кандымской перегоночной автобазы был небольшой, в самом конце длинного гулкого барака. Висели на стенах красные, тисненные золотом вымпелы, полученные за успехи в соцсоревнованиях, цветные рекламные плакаты с изображением самых разных марок автомобилей, прямо за спиной начальника Федоткина были прикреплены фотографии, где красовался он сам, только значительно моложе, в комбинезоне автогонщика, со шлемом в руках, улыбающийся. А рядом стояла разноцветная гоночная машина. «Н-да, были времена...» Федоткин уже собрался было уходить, запер ящики стола, как вдруг зазвонил телефон. Федоткин с неохотой снял трубку.

— Слушаю...

— Алло! Кто у телефона? Говорит начальник строительства Воропаевской ГЭС Гуров Валерий Анатольевич. Мне срочно нужен начальник перегоночной автобазы. Да, Федоткин Степан Егорыч. Ах, это вы? Тогда здравствуйте, милейший, — Гуров был сама вежливость и обходительность. — С наступающим вас, всех благ, здоровья, успехов! А теперь поругаться с вами хочу, дорогой друг! За что? За дело, только за дело! — с веселым напором кричал в

трубку Валерий Анатольевич. — У вас на базе девять «КрАЗов» стоят? А почему они до сих пор не у меня на стройке? Министр распорядился перегнать их ко мне. У меня двадцать восьмого перекрытие начинается, и «КрАЗы» должны быть в Воропаевске — кровь из носу! Как нет шоферов? Найдите, дорогой, приложите старание!

— А это и значит, товарищ Гуров, что нету! — уже кричал в трубку Федоткин, выражение лица у него было несчастное. — Понимаю, что перекрытие! Понимаю, что ответственный момент. А водителей все равно нету! Ведь праздники на носу, товарищ Гуров! Кто к родным подался, кто отпуск взял. Кто согласится под Новый год полтыщи верст по зимнику переть? Дорога, сами знаете, адская! Их никакими коврижками перед праздниками в рейс не заманишь. Да что вы сразу грозиться-то? Ну, и снимайте! Сам жду — не дождусь, когда меня с этой проклятой работы снимут! Вертишься с утра до ночи, как жук на палочке, так тебе же еще и грозят! Я понимаю, товарищ Гуров, что это вопрос политический, не первый день на свете живу, да! Я постараюсь... Но обещать твердо не могу. Смогу набрать экипажи — машины пойдут, не смогу — тогда ждите только после праздника... — И Степан Егорович положил трубку, выругался вполголоса: — Чтоб тебе пусто было...

Он закурил, несколько минут сидел неподвижно. Потом взял трубку, набрал номер:

— Шилкин, ты? Чем занят? В шашки играете? Знаю я ваши шашки. А с кем, интересно знать? С Курбатовым? Оч-чень хорошо. Чтоб через десять минут был пред моими очами. — Степан Егорович нажал прерыватель, отпустил, еще набрал номер. — Клавдия Петровна? Федоткин это. Кто из шоферов сейчас без дела в общежитии околачивается? Ага, ага, записываю. Чиладзе, Репьев, Гладышев, Кадыркулов... Не торопись, Клавдия Петровна, я не печатная машинка... — Степан Егорович говорил теперь уверенным начальственным тоном.

...В одной из комнат шоферского общежития на перегоночной автобазе было накурено. За столом, сдвинув в сторону тарелки и чашки, четверо шоферов: Чиладзе, Репьев, Гладышев и Голдаев играли в карты. Разграфленный лист был уже густо исписан цифрами. Только что раздали карты, и слышались короткие реплики:

— Простая бубна.

— Черва.

— Семь пик.

— Черва.

— Восемь пик.

— Ой, Роба, зарываешься.

— Не твоя печаль, — угрюмо ответил Голдаев, дымя папиросой.

— Ладно, выручим утопающего. Восемь бубен, — вздохнул Репьев, плечистый мужик с большими, красными от работы на морозе руками.

— Черва, — не сдавался Голдаев.

Болельщики зашевелились, поочередно заглядывали в карты к игрокам, обменивались впечатлениями:

— Роба, он тебя на понт берет. Объявляй девятерную.

— Без советчиков обойдемся! — оборвал Голдаев.

— Пас, — сказал Чиладзе.

— Десять пик, — подумав, объявил Голдаев.

— Ты с ума сошел, Роба... — ахнул Гладышев.

— Отвязни, кому сказал! — Голдаев со злостью глянул на него. — Чего лезешь?

— Какая муха тебя сегодня укусила? — пожал плечами Гладышев. — Рычит на всех, как пес цепной...

Стало тихо. Игроки раздумывали. В комнате находились еще двое — Борис Шутиков и Венька Черепанов — самые молодые. Шутиков читал книгу, лежа на кровати, а Черепанов собирал нехитрые пожитки в чемодан — рубашки, майки, свитера, книжки, бритвенный прибор, выходной костюм.

Без стука отворилась дверь, и вошел еще один шофер. Видно, что только вернулся из рейса. Вид усталый и сумрачный. Повесил у входа нейлоновую куртку, негромко поздоровался и стал снимать грязные сапоги. Стащил, выставил в коридор у двери.

— Присоединяйся в картишки! — весело предложил Репьев.

— Очумел, что ли? Я только что двести верст отмахал, с ног валюсь, — шофер направился к своей кровати, улегся, не раздеваясь, глянул на Шутикова. — Борь, ты белье мое постирал?

— Все в порядке, — ответил тот. — В душевой сохнет.

— Спасибо...— пробормотал шофер, закрывая глаза.

Голдаев раздумывал над картами.

— Играй длинную черву. Сразу козырей у них выбьешь. А бубна пополам разложилась...

— Я сказал, обойдусь без адвокатов! — снова оборвал советчика Голдаев. Опять стало тихо.

— Человек вообще плохой не бывает,— раздался из другого конца комнаты голос Веньки Черепанова. — Он может, конечно, поступить плохо, если не ведет постоянной душевной работы.

— Чево-о? — удивленно протянул Шутиков. — Это еще что такое?

— Как тебе объяснить? — Венька задумался. — Ты вот книжку читаешь, а они в карты дуются....

— Значит, я хороший, а они плохие? — усмехнулся Шутиков.

— Прямолинейно мыслишь, Шутиков. Человек каждую минуту обязан думать, зачем он живет на свете и в чем смысл этой жизни, — серьезно втолковывал Черепанов.

— Может, ты заткнешься там?! — через всю комнату нервно крикнул Голдаев.

Черепанов на секунду замолк, оскорбленно посмотрел в сторону Голдаева и отвернулся, продолжил, будто не слышал окрика:

— Главное в чем, Боря? Если ты за всю жизнь ни одного человека не сделал счастливым, то цена тебе — копейка! — Черепанов включил маленький транзистор, поймал музыку.

— Копейка тоже деньги,— вновь усмехнулся Шутиков. — Копейка рубль бережет!

Терпение у Голдаева лопнуло. Пока партнеры рассматривали разложенные на столе карты и прикидывали, Голдаев подошел к Черепанову, вырвал у него из рук транзистор, выключил его и бросил на кровать. Процедил сквозь зубы:

— Еще слово вякнешь, выброшу из комнаты, понял?

Черепанов молчал, выпрямившись, крепко сжав губы и глядя на Голдаева.

— Ты что-то сегодня шибко свирепствуешь, Роба,— сказал Гладышев. — Проигрывать уметь надо.

— Идите вы к черту! — огрызнулся Голдаев. — Сколько я там проиграл, считайте!

— Подожди, ведь еще пулю не закрыли.

— Хватит, надоело! Считай давай!

— В горе у тебя тысяча двести,— посочувствовал Чиладзе.

— Роберт Петрович денег не считает,— весело сказал Репьев.

— Не то, что ты,— за копейку удавишься. Считай! — обрезал его Голдаев.

Репьев стал быстро рассчитывать «горку», писал колонки цифр, делил, умножал.

— У тебя случилось что-нибудь? — спросил негромко Гладышев.

— Ничего не случилось. Баланда! — отмахнулся Голдаев. — Сколько с меня?

Черепанов взял с кровати транзистор и снова включил его. Раздалась мелодия песни.

— Я кому сказал, выключи! — Голдаев сжал кулаки.

— Выключи, Вень... — шепотом сказал Шутиков. — Не связывайся.. А то сейчас будет...

Черепанов держал транзистор в руках и не выключал. Голдаев поднялся из-за стола.

— Кончай, Роба... — неуверенно проговорил Кадыркулов. — Пусть играет...

Неизвестно, чем бы закончился инцидент, если бы в дверь не постучали:

— Немедленно откройте! Чем вы там занимаетесь?!

Кадыркулов открыл дверь, и в комнату вошел Степан Егорович.

— А-а, субчики, картежничаете? Хороши, ничего не скажешь. Начальник базы, высунув язык, шоферов ищет, а они от безделья сохнут.

— Законный отдых,— сказал Репьев. — У меня на десять дней отгулов.

— А я две недели имэю, — сказал Чиладзе.

— Тут одни ударники труда собрались,— усмехнулся Гладышев.

— Орлы, страна зовет на подвиг! — Федоткин сгреб со стола карты, стал тасовать их. — Кто проиграл?

— Роберт Петрович пострадал,— снова усмехнулся Гладышев. — Он сегодня вообще что-то не в духе...

— На девяносто три кола залетел! — объявил Репьев, закончив расчеты. — Вот это да!

— Могу еще угостить с проигрыша,— ответил Голдаев. Он достал бумажник, отсчитал, бросил сверху еще десятку. — Бегите в магазин.

— Не за то отец сына бил, что играл, а за то, что отыгрывался,— махнул рукой Гладышев.

— Н-да-а, брат, деньги без ног, а уходят. Ну, что, я в магазин? — Репьев собрал со стола деньги, поднялся.

— Погодите вы с магазином, черти! — остановил его Федоткин. — На Воропаевскую ГЭС нужно срочно гнать девять «КрАЗов». Выезжать утром раненько.

— А Новый год? — спросил Гладышев.

— Встретите с трудовым коллективом стройки. Орлы степные, страна зовет на подвиг! — патетически повторил Федоткин.

— Она нас каждый день зовет, — парировал Репьев.

— После Нового года морозы обещали. Им до Нового года, как штык, реку перекрыть надо. А машин для перекрытия не хватает. — Федоткин продолжал машинально тасовать кары. — После Нового года река встанет.

Повисло молчание. Роба Голдаев начал одеваться.

— Ты куда, Роберт Петрович? — встрепенулся Федоткин.

— На кудыкины горы...

— Ты разве не слышал, что я тут говорил?

— Меня, Степан Егорыч, на подвиги что-то не тянет.

— Двойные премиальные к празднику выпишу,— осторожно пообещал Федоткин.

— Потерянное здоровье ни на какие премиальные не купишь. — Голдаев застегнул полушубок, нахлобучил шапку. — Привет. С наступающим!

Он вышел, и снова стало тихо.

— Что это с ним? — спросил Гладышев. — Как припадочный на всех бросается...

Ему не ответили.

— Ну, так что? — спросил Федоткин.

— Н-да-а... по зимнику... да еще пуржить начинает, — Репьев поскреб в затылке. — Не сахар...

— Четверо ребят из Казани взялись! С КамАЗа трое! И всем, между прочим, тоже домой хочется. Но люди понимают, когда надо, значит, надо! А вы, кадровые перегонщики — зимника испугались.

— Потому что знаем, с чем это едят,— хмуро сказал Гладышев. — Полтыщи верст не шуточки.

— Да еще эти версты черт кочергой мерял,— добавил Репьев.

— А мне жена в лоб заявила, если Новый год опять дома не буду, она на развод подаст,— сказал Гладышев.

— Э-эх, мужики-и... — с досадой проговорил Федоткин. — Не кровь у вас в жилах, а простокваша. Нужное дело, важное! Государственное! Стройка и так в прорыве — помочь нужно!

Венька Черепанов в это время достал из шкафа новую, завернутую в целлофан женскую дубленку, уложил в чемодан, захлопнул крышку.

— Приемник не оставишь? — спросил его Шутиков.

— Бери. Только батарейки новые поставь, — отозвался Черепанов и подошел к Федоткину. — Я поеду, Степан Егорыч. Раз надо — значит, надо.

— Ты же в Казань к матери собрался?

— Из рейса вернусь и поеду. Ничего, подождут,— улыбнулся Венька.

— Видали? — обернулся Федоткин к шоферам. — Вот с кого пример брать надо!

— Что взять с салаги? — огрызнулся Репьев. — Ты когда-нибудь в такие рейсы ходил?

— Н-нет... — растерялся Черепанов. — Но я могу подменяющим быть...

— Он может! — хмыкнул презрительно Репьев. — А подковы ты гнуть не можешь? Без году неделя, как права получил, а туда же...

— Скройся на время,— тихо попросил Федоткин Веньку и вновь обратился к шоферам. — Вот уж не думал, что у меня на базе сплошь жлобье работает! — он швырнул карты на стол и вышел, хлопнув дверью.

Опять повисла тишина. Понурившись, сидели водители.

— Ну, Федоткин, в рот тебе кило печенья! — ругнулся Гладышев и стал собираться. — Жена на развод подаст — на твоей совести будет.

— Он всегда, как что горит — сразу на совесть давить начинает! Зараза какая-то! — тоже в сердцах проговорил Репьев.

— Ладно, ругайся, не ругайся, а ехать придется,— вздохнул Чиладзе. — А я Новый год в Кутаиси собирался встретить. Телеграмму послал, друзья встречать приедут, э-эх, Федоткин, нэхороший человек!

— Тебе, Гиви, вчера надо было в Кутаиси сваливать. И был бы в порядке,— сказал Кадыркулов.

— Ребята, у вас все равно комплекта не будет, возьмите и меня,— сказал Черепанов.

— Веня у нас прямо Александр Матросов! — засмеялся Борис Шутиков. — Федоткин разрешит. — возьмем, раз ты такой сознательный!

...Роберт Голдаев вновь бесцельно брел по поселку, поеживаясь от колкого, снежного ветра. Вдруг остановился у трехэтажного деревянного дома, вспомнил что-то и, подумав, вошел в подъезд...

— ...А чё ты с ней не расписался-то? — спрашивал шофер Никита Гудилин, грузный, нестарый еще человек с большими наработанными руками. — Ведь вроде больше года ты с ней женихался?

— Со всеми расписываться — места в паспорте не хватит. — Голдаев зло усмехнулся, покачал головой. — Ну, Вера, ну, учудила... Чего-чего, а такой прыти я от нее не ожидал.

Они сидели в жаркой кухне, пили чай. Гудилин был в майке, трикотажных тренировочных брюках и тапочках на босу ногу.

— Н-да-а, умотал бабу, а теперь удивляешься....

— Да брось ты, Никита, что, я умотал?

— А то кто же? Сколько мы с тобой, четвертый год в паре ездим?

— Ну, четвертый...

— Кто же тебя, сукиного кота, знает, как не я? — Гудилин тоже усмехнулся, выпил чаю. — А от бабы в ее положении чего хочешь ждать можно. — Гудилин откусил кусок рафинада, с шумом втянул в себя сразу чуть не полчашки чаю. — Моя вот тоже... каратэ стала заниматься.

— Ну? — повеселел Голдаев. — Чтоб у тебя получку отнимать?

— Получку я ей и сам отдаю,— махнул рукой Гудилин. — Х-хе, черт! Я пошел в спортзал, поглядел, каким они там каратэ занимаются. Кричат, ручки перед собой выбрасывают, ножки вскидывают. Я тренера спрашиваю, зачем кричите-то? А это, говорит, такой ритуальный клич для устрашения противника. Я смеюсь. Он говорит, напрасно смеетесь, зная каратэ, от любого преступника защититься можно, даже от нескольких. Я ему — ставь, говорю, бутылку, я тебя сейчас в землю рогами воткну! — Гудилин добродушно рассмеялся.

— Ну, воткнул? — после паузы спросил Голдаев, думая о другом.

— Куда там! Тренер испугался. — Гудилин вновь рассмеялся и вдруг сказал: — Она ведь здесь у меня была, Верка твоя...

— Ну? Когда ж это?

— Третьего дня. Записку тебе оставила. Сейчас принесу,— Гудилин ушел в комнату, шаркая тапочками по полу. Роберт остался один, закурил, задумчиво уставился на стену. Пришел Гудилин, бросил на стол свернутую четвертушку бумаги.

— Дела-а... — улыбнулся Голдаев. — А ты, значит, навроде почтальона. Прямо тайны

мадридского двора... — он прочитал записку, потемнел лицом, скомкал бумагу. — Ты читал?

— Прочитал... случайно, — простодушно признался Гудилин.

— Хорошие у тебя манеры, Никита, в чужие записки нос совать, — зло посмотрел на него Голдаев.

— Уж какие есть,— вздохнул Гудилин.

— Ну, что ты посоветуешь мне делать?

— А что мне тебе советовать? Ты в чужих советах раньше не больно-то нуждался, — задумчиво проговорил Гудилин. — У тебя своя голова на плечах... Только если хочешь мое мнение знать...

— Хочу, хочу! — усмехнулся Голдаев. — Все ж четыре года бок о бок тремся, кусок хлеба делим...

— Вот именно... — шумно вздохнул Гудилин. — Надо тебе к ней поехать.

— Чево-о?! — выкатил на него глаза Голдаев.

— Ты на меня не таращись, я тебя, подлеца, знаю... Ты ж сам об этом же думаешь... Так вот, мой тебе совет, езжай... Не то натворит баба с собой делов — будешь ходить с камнем на душе...

В прихожей заверещал звонок.

— Кого это на ночь глядя? — Гудилин поднялся было, чтоб открыть дверь, но жена успела раньше.

— Здравствуйте, граждане дорогие, — послышался из прихожей голос Степана Егоровича. — Мужик твой дрыхнет или телевизор смотрит?

— На кухне с Голдаевым чаи гоняют.

— Оч-чень кстати. Позвольте раздеться, граждане.

В прихожей еще некоторое время слышалась возня, и вскоре, потирая озябшие руки, вошел начальник автобазы Федоткин.

— Что, субчики-голубчики, вы от меня в дверь, а я в окно.

— От начальства куда денешься? — развел руками Голдаев.

— Налейте-ка чаю с морозца,— Федоткин присел на табурет.

Гудилин достал из навесного шкафа чашку, блюдце, налил заварки, кипятку. Голдаев молча курил. Федоткин положил себе варенья в блюдце, оттуда — полную ложку в рот, запил чаем. Вздохнул шумно. Гудилин взял из сахарницы кусочек рафинада, повертел в пальцах:

— Помнишь, после войны сахар продавался? Кусковой. Здоровые кусищи были. Сладкий такой — до сих пор помню. Грызешь, грызешь, а он все не уменьшается. А этот... во рту растает, даже вкуса не успеешь почувствовать, н-да-а...

— Что прошло — всегда кажется лучше, чем на самом деле, — философски возразил Федоткин. — Иные люди, к примеру, раньше хорошими были, а с течением времени плохими стали. Прямо на глазах. Так вот, глядя на такого, я люблю вспоминать, когда он хорошим был.

— Если плохим стал, значит, и хорошим никогда не был,— возразил Гудилин.

— Это товарищ Федоткин про меня вираж закладывает,— улыбнулся Голдаев. — Верно, товарищ Федоткин?

— А хоть бы и про тебя,— насупился Федоткин, зачерпывая еще варенья.

— Ты у нас, Роба, в полосочку, — пошутил Гудилин. — День плохой, день хороший.

— Я уж и забыл, когда он хорошим был, — вздохнул Федоткин. — Э-эх, Голдаев, все себя показать хочешь... а уж с делом — как бог на душу положит...

— Маршрут на Воропаевск через Корсукар идет? — вдруг спросил Голдаев, опять задумавшись о своем, невеселом.

— Кажется, Корсукар малость в стороне остается,— ответил Федоткин. — А на кой ляд тебе Корсукар нужен?

— Он знает... — многозначительно проговорил Никита Гудилин.

— Ладно, товарищ начальник, уговорили,— хлопнул ладонью по столу Голдаев. — Что, Никита, выручим старика Федоткина, сходим в Воропаевск?

— Нет, — круто наклонил голову Гудилин. — Ко мне сын с института едет. Я его три года не видел, Роба, пойми...

— А у меня есть для тебя напарник, Ро-

берт Петрович! — радостно воскликнул Федоткин. — Я ж говорю! Вот был он час назад плохим, а теперь какой хороший!

— Кого же мне в напарники? — прищурился Голдаев.

— ...Вы, наверное, тоже меня брать не хотели? — спрашивал Венька Черепанов.

Роберт Голдаев не ответил, глядя вперед и положив руки на большую черную баранку.

Они сидели в теплой комфортабельной кабине «КрАЗа», высоко над землей. По ту и другую сторону дороги блистала снежная, ровная, как стол, степь. Только на горизонте легкой паутиной на фоне густо-голубого морозного неба маячили ажурные каркасы буровых вышек и стальных опор высоковольтных передач. Ровно и мощно гудел двигатель.

Голдаев курил, щурился от дыма. Дорога была хорошая, укатанная, машина шла, как по рельсам, даже укачивало. Они были в колонне последними.

— Конечно, я так машину водить не умею, как вы, но не подведу! — вновь заговорил Венька Черепанов. — Я зато любой двигатель сердцем чувствую. Я так рассуждаю, машина, как человек, ее любить надо, верно? И тогда она тебя не подведет. Это ведь только слова — железо, двигатель, а если вдуматься? Ее ведь мысль человеческая сотворила. А все, в чем живет человеческая мысль,— живое, верно я рассуждаю?

И снова Голдаев не ответил, погруженный в свои мысли. Чуть-чуть поморщился — и все. Машины катили на одинаковом расстоянии одна от другой, и все шло пока хорошо, без заминок и непредвиденных происшествий. Черепанов тоже замолчал, созерцая пейзаж и холодное яркое солнце. Выехали они на рассвете, а теперь была середина дня.

Черепанов увидел вдалеке, почти на горизонте, высокие, как свечи, факелы. Странно было видеть их посреди безлюдного пространства, занесенного снегом.

— Газ жгут, вот гады... — он сокрушенно покачал головой. — Это сколько же народного добра пропадает? Под суд надо за такое, честное слово. Вот вы не задумывались, Роберт Петрович, сколько у нас разного добра гибнет из-за тупости и нерадивости? Страшное дело!

И опять Голдаев не ответил, думая о своем и дымя папиросой.

— А почему такое происходит, не задумывались? Могу ответить. От неуважения друг к другу. Не верите? Могу доказать. Вот вы, например, жену свою уважаете?

Вопрос озадачил Голдаева, и он ответил не сразу:

— Нету.

— Чего? — не понял Черепанов.

— Жены.

— Как так? Почему? А вам сколько лет?

Голдаев молчал, глядя вперед.

— Вы с какого года, Роберт Петрович?

— С тридцать восьмого...

— Ого! И ни разу не женились? — вытаращил глаза Черепанов.

— Слушай, если б тебе к языку динамомашину присобачить, а? — проговорил Голдаев. — Сколько электричества зря пропадает!

Но Черепанов не обиделся. Секунду-другую подумал и даже рассмеялся:

— Вообще-то верно, люблю поговорить... А вы, как видно, больше молчать любите?

Голдаев вновь не удостоил его ответом.

— Ну, извините, больше не буду... — и Венька действительно замолчал, уткнувшись носом в пушистый клетчатый шарф, намотанный поверх мехового воротника кожаной куртки.

Встречных машин было мало. Все та же заснеженная степь с редкими перелесками, те же каркасы буровых вышек на горизонте. Солнце краснело и катилось к горизонту.

— Ну-ка, глянь там по карте, когда перекусывать будем? — нарушил молчание Голдаев.

Черепанов послушно достал из кожаной черной сумки сложенную вчетверо карту с маршрутом, некоторое время изучал:

— Станица Терновая, через пятьдесят девять километров. А я бутерброды прихватил, с колбаской, будете?

— Давай.

Черепанов из той же сумки извлек бумажный пакет, в котором оказалось штук шесть бутербродов с толстыми ломтями колбасы. Уплетали с аппетитом. Венька достал из сумки маленький транзистор «Турист», включил, настроил, и полилась приятная мелодия песни, приятный голос певицы. Что-то о безбрежных просторах, дождях и любви.

— Значит, когда война началась, вам уже четыре года было? — неожиданно спросил Венька.

— Четыре... — подтвердил Голдаев и повторил с удивлением. — Да, почти четыре...

— Помните?

— Что?

— Ну, войну, конечно,— решительно спрашивал Черепанов.

— Да нет... оккупацию немного... Немец у нас в доме жил. Рыжий такой, здоровый... Шоколадом меня угощал...

— И вы брали? — покосился неодобрительно Венька.

— Брал, конечно,— усмехнулся Голдаев.— И сестренка брала...

— А сестренке сколько тогда было?

— Семь... нет, восемь лет было. — Голдаев посчитал в уме. — И мать брала...

— Мать брала? — ужаснулся Черепанов.

— А ты не взял бы?

— Нет,— решительно мотнул головой Черепанов.

— Шоколад? — переспросил Голдаев.

— Шоколад.

— Когда от голодухи целый день плачешь?

— Все равно не взял бы... Это же оккупант, фашист!

— Суровый ты парень, Вениамин, — беззлобно сказал Голдаев. — И дурной к тому же...

— Не согласен. Ну, хорошо, вы с сестренкой маленькие совсем были, не понимали ничего, но мама ваша? Как же она-то могла? — в глазах Черепанова светилось искреннее недоумение.

— Заткнись, — оборвал его Голдаев. — И не возникай больше...

— А вот хамить не надо, — нахмурился Черепанов. — Хамить я тоже могу...

Замолчали. Черепанов сосредоточенно жевал свой бутерброд, слушал музыку из радиоприемника:

— Стою на полустаночке
в цветастом полушалочке,
А мимо пролетают поезда,
А рельсы-то, как водится,
у горизонта сходятся,
Где ж вы, мои весенние года... —

грустно пел женский голос.

Голдаев время от времени поглядывал на горизонт и хмурился. Темнеющая синь неба окровавилась горячим закатом.

— Так и знал, зараза... — пробормотал Голдаев.

— Что такое? — встрепенулся Черепанов.

— К вечеру пурга пойдет... солидняк пурга...

— Прорвемся, — успокоил его Черепанов, и Голдаев даже усмехнулся, покачал головой.— На таких аппаратах никакая пурга не страшна.

Снова надолго замолчали.

— А чего ты в Воропаевск сорвался? — вдруг спросил Голдаев. — Ты же к родным в Казань хотел ехать? У тебя там кто?

— Тоже мать и сестра. И отец, — объяснил Черепанов и добавил, смутившись: — И еще... девушка у меня там... Правда, я с ней и не разговаривал ни разу... только фотокарточку видел... И переписывались...

— Как так? — теперь пришла очередь удивиться Голдаеву.

— Да как вам объяснить? — Черепанов задумался. — Был у меня в армии дружок... Крепко дружили. Золотой парень. Он тоже из Казани родом... — Черепанов снова задумался, и Голдаев с интересом посмотрел на него, ожидая продолжения. — Мы в ВДВ с ним служили... А потом беда случилась. Уже на гражданке. Авария. Я его тащил на себе километров шесть, но... не донес... Он у меня на руках и умер... А эта девушка — его сестра. Я ей письмо написал. Она ответила. На похороны мать приехала, а она нет. Потом она мне фотокарточку прислала. В общем, переписываться стали. Я им деньги регулярно отсылал... Ну, помогал, в общем. Это уже когда в Кандыме после армии стал работать. Я уже

полтора года, как демобилизовался, а дома еще не был. Вот на Новый год собирался..

— Так это ты этой девице такую шикарную дубленку отхватил?

— Ну, в подарок... — совсем смутился Черепанов. — А что?

— Да ничего... молодец... — пробормотал Голдаев. — Что семье стал помогать — молодец...

— А как по-другому? Друзья же были... — Черепанов задумчиво смотрел в окно. Он весь как-то сразу повзрослел, посерьезнел. — Еще матери своей помогал... Вот вся зарплата и уходила... Я ведь не пью, не курю — мне деньги девать некуда. Вот и помогаю... — он усмехнулся. — А теперь приеду в Казань и женюсь на ней... Вроде в письме написала, что согласна... — голос Черепанова становился все тоньше, прозрачнее, растворялся в этой бескрайней степи...

...Голдаеву вдруг вспомнилось свое расставание с Верой...

Он укладывал в рюкзак свои скромные пожитки — мятые рубахи, два свитера, кожаную куртку, кеды, сапоги... А она стояла у окна, закутав плечи в прозрачную вязаную шаль, и молча смотрела. Из другой комнаты послышалось шлепанье босых ног, и на пороге остановился мальчик лет шести:

— Ма-ам...

— Ну, что тебе? Что? — нервно спросила женщина.

— Ты сказку обещала.

— Иди ложись, я сейчас приду... Иди, кому сказала?

Мальчик грустными глазами посмотрел на Голдаева, потом опять на маму, опять спросил:

— А что, дядя Роба уходит?

— Иди к себе, кому говорю! — повысила голос мать, и мальчик послушно ушел.

— Не пойму все-таки, Роба, чем я тебе не угодила? — наконец спросила женщина, зябко передернув плечами.

— Не переживай, всем угодила, — Голдаев застегнул рюкзак.

— Нет, ну все-таки... — она напряженно рассмеялась. — Жил, понимаешь, как у Христа за пазухой... Поматросил и бросил...

— Я тебе что-нибудь когда-нибудь обещал?

— Обещал — не обещал, какая разница?

— Большая...

— Тебе плохо со мной было? — она подошла к нему близко, попыталась заглянуть в глаза. — Совсем плохо? Ну, скажи... ну, что ты молчишь? — Губы у нее вздрагивали, и на глаза наворачивались слезы. — Скучно со мной, да? Необразованная... и с ребенком на шее... и зарабатываю не ахти...

Он погладил ее по щеке, улыбнулся сухо:

— Зарабатываешь ты очень даже ахти.

Она ухватила его руку, прижала к груди:

— Опять шутишь, да? Тебе вся жизнь шуточки?

— Да уж какие тут шутки? — он нахмурился. — Ты не сердись, Вера, обидеть не хотел.

— Не хотел, а обидел... У тебя всегда так... Да ладно, притерпелась, Роба, — она все еще прижимала его руку к груди. — Я ведь от тебя любые обиды стерплю, ты только жизнь мне не ломай, Роба. Она у меня и так изломанная... Ну, скажи честно, почему ты уходишь? Другую женщину встретил?

— Нет... — он мягко, но настойчиво освободил свою руку, ладонью провел по небритой щеке, потом закурил и отвернулся к окну. Пустынный дворик стандартного микрорайона. Бетонные пятиэтажки выстроены в каре, одинаковые подъезды, скамеечки, газоны с продрогшей сиренью, в центре двора — спортплощадка, огороженная металлической сеткой, гаражи, сараи, выстиранное белье на веревках. Дождь моросил с утра.

— Ч-черт, и не поймешь, то ли ты в Курске, то ли в Магадане, — с усмешкой пробормотал сам себе Голдаев и вдруг...

...услышал далекий голос Веньки Черепанова, который рассказывал:

— Ох, и здорово он на гитаре играл, дружок мой. Заслушаться можно... А вы умеете на гитаре, Роберт Петрович?

— Я? — очнулся от воспоминаний Голдаев. — Не-ет... не пришлось...

Он рассеянно смотрел вперед, покручивал баранку, и мысли его были в прошлом...

— Тебя бог накажет, Роба, — сказала за его спиной Вера. — Обязательно накажет.

— Ма-ам... — на пороге вновь появился мальчик. — Ты скоро?

— Закрой дверь и ложись спать! — крикнула мать.

— А сказку?

— Я кому сказала?!

Мальчик испуганно закрыл дверь.

— Ну, хорошенького понемногу, — Голдаев погасил окурок в большой, цветного стекла пепельнице и взялся за лямки рюкзака. — Не поминай лихом, Веруня... Было хорошо, и на том спасибо... — он внимательно взглянул на нее, еще раз ласково потрепал ладонью по щеке. — Не сердись, Веруня, такой уж я человек...

— Какой? — перебила она.

— Такой... Сам от этого страдаю, так что не сердись, — он невесело усмехнулся.

— Но почему, почему?! — едва не закричала она.

— Ну, скучно стало... и не в тебе тут дело... Скучно, и все, — он легко закинул рюкзак за спину, направился к двери.

— Судьба тебя накажет, Роба, — сказала она ему вслед. — Обязательно накажет... — она всхлипнула и прикусила себе руку, чтобы не разреветься в голос...

— А хотите посмотреть? — услышал Голдаев голос Черепанова. — У меня с собой фотокарточки, — он полез за пазуху, достал бумажник и выудил из него две небольшие фотографии — парня в военной форме и девушки в джинсах и цветной нейлоновой куртке, с распущенными по плечам темными волосами, смеющейся. А у парня было чуть нахмуренное, крепкое лицо, голубой берет десантника надвинут на брови, уголок тельняшки виден на груди.

— Это она... а это ее брат, мой погибший друг... — пояснил Черепанов. — Нравится?

— Ничего ребята... симпатичные... — вздохнул Голдаев. — Где же для нее дубленку достал? У нас в Кандыме днем с огнем не сыщешь.

— Да ну! — Черепанов махнул рукой. — В Москву лететь пришлось. Все комиссионки обегал, продавщиц на коленях умолял, подарки дарил — сумасшедшее дело...

— Понятное дело... — протянул Голдаев. — Чудно только, что ты ее так ни разу живьем и не видел... А еще жениться собираешься, чудно... — Голдаеву и вправду было чудно и даже не верилось во всю эту историю.

— Да честно сказать, я сперва боялся... У меня вообще с девушками не очень получается... Теряюсь, даже заикаться начинаю. И тут тоже испугался... Потом переписываться стал... и по письмам влюбился...

Из передней машины высунулся Репьев, помахал рукой и начал тормозить. Голдаев тоже надавил педаль тормоза. Репьев выскочил из кабины, подбежал:

— Как у вас?

— Как у вас, так и у нас.

— В Терновой ужинать будем? Головной спрашивает.

— Возражений нет, — улыбнулся Голдаев.

— Вроде к вечеру пурга разгуляется, ты как считаешь?

— Напарник мой не боится, — Голдаев насмешливо глянул на Черепанова. — А мне перед ним опозориться нельзя.

— Противное дело. Ну, ладно, видали виды и похуже, — махнул рукой Репьев и побежал к своей машине.

— Давайте я поведу, Роберт Петрович? — предложил Черепанов.

— Отдыхай, мне так спокойнее...

Стало быстро темнеть, и Голдаев включил ближний свет, и закружили первые тяжелые снежинки, с каждой минутой все гуще и гуще, и скоро сквозь ровный гул двигателя явственно донесся вой ветра.

— Завыла, зараза... — пробормотал Голдаев. — Теперь держись...

Плотная, шевелящаяся завеса пурги висела прямо перед капотом, и даже мощный свет фар не мог ее пробить. Они словно потонули в зыбкой молочной пелене и двигались на ощупь.

Черепанов вертел головой по сторонам, пытаясь хоть что-нибудь разглядеть.

— Ну, что примолк? — весело спросил Голдаев. — Давай говори чего-нибудь. Давно у меня такого говорливого напарника не было. Да еще жених-заочник!

— Смеетесь? — покосился на него Черепанов.

— Зачем? — Голдаев вновь насмешливо посмотрел на него. — Женский вопрос, брат, — это тема вечная. Все писатели об нее зубы обломали!

Все громче за стенками кабины завывала пурга. Изредка встряхивало. Машины шли одна за другой в снежной колее.

Трудней всего приходилось первому, который эту колею торил в глубокой целине. И вдруг Голдаев начал тормозить. Быстро приближался борт шедшего перед ним самосвала.

— Ч-черт... — поморщился Голдаев и приказал: — Ну-ка, узнай, что там стряслось?

Черепанов послушно выбрался из кабины. «КрАЗы» встали перед почти наполовину разбитым мостом. Доски настила большей частью вылетели и полопались, и казалось, ехать было не по чему. Голый металлический каркас, а под ним бугристый, запорошенный лед. Фанерный щит на палке был воткнут в снег перед въездом, и на нем черной краской размашисто написано: «Ремонт».

Почти все шоферы собрались на берегу перед мостом, рассматривали, ругались:

— Гладышев, ты маршрут прокладывал? Куда смотрел?

— Да покороче дорогу выбирал, — оправдывался Гладышев. — Видно, его на днях закрыли... Я дорожников спрашивал, ничего не сказали, сволочи!

— Гиблое дело по нему проскочить, — обронил Репьев. — Да еще на этих махинах.

— Дорога в рай, — коротко заключил Чиладзе.

— Другой мост далеко? — спросил Кадыркулов. — У кого карта?

Подошел Венька и достал карту с нанесенным на нее маршрутом. Стали рассматривать при угасающем свете дня. Снег густо несся в воздухе, налипал на карту. У Веньки закоченели руки, но он терпеливо ждал, пока водители рассматривали.

— Сто сэмнадцать киломэтров вниз по реке, такой крюк дэлать, вай-вай! — зацокал языком Чиладзе.

— Мне лично торопиться некуда, — сдвинул шапку на затылок Гладышев. — Жена все равно на развод подаст.

— Кому некуда а кому есть куда, — ответил Репьев.

— Детишки, что ли, голодные плачут? — весело спросил Кадыркулов.

— Кому надо, тот и плачет.

— А если ты с этого моста спикируешь? — спросил Шутиков.

— Нет, мужики, хочешь — не хочешь, а крюк придется делать.

— Мы же тогда к перекрытию не успеем, — сказал Черепанов.

— Ну, давай, энтузиаст, пробуй, — предложил Гладышев.

Черепанов боязливо посмотрел на мост, где здесь и там чернели страшные провалы.

— Но ведь мы же обещали к перекрытию, — уже неуверенно проговорил он. — Нас ведь строители ждут... Если надо, я могу первый попробовать...

— Одна попробовала — семерых родила, — ответил Шутиков, и все рассмеялись.

В это время подошел Голдаев, протиснулся к карте, посмотрел:

— Погодите, погодите, значит, если крюк делаем, то Корсукар совсем в стороне остается? — с тревогой спросил он.

— А чего ты забыл в Корсукаре? — спросил Гладышев.

— Не-ет... я не согласен, — покачал головой Голдаев.

— Брось, Роба, — перебил его Кадыркулов. — Разворачивай, в объезд двигаем!

— А слабо́ рискнуть? — вдруг, прищурившись, спросил Голдаев.

— Ты в своем уме, Роба?

— А что? Запросто...

— Кончай, не заводись. Решили, значит, едем в объезд.

— Нет, я, пожалуй, рискну... — Голдаев все еще раздумывал, глядя на мост, потом молча направился к головной машине.

Все смотрели ему вслед, уверенные, что он шутит. Но когда Голдаев открыл дверцу кабины, Гладышев кинулся следом к нему:

— Роба, не дури, слышишь? Тут ведь нырнешь — не вынырнешь. Я, как старший, не разрешаю, Роба!

Но Голдаев уже успел захлопнуть дверцу кабины. Взревел двигатель, и машина двинулась вперед, с каждой секундой увеличивая скорость. «КрАЗ» вылетел на мост, и тонкие, ничем не закрепленные доски заходили ходуном под широкими спаренными колесами, прогибались, готовые вот-вот лопнуть, концы досок загибались кверху, пружинили, съезжали в стороны, открывая пропасть, но в ту же секунду колеса машины успевали перескочить на следующую доску, и вновь начиналась устрашающая пляска. Голдаев внешне был спокоен, смотрел то вниз, то вперед и скорости не снижал. Главное — не тормозить. Конечно, он не упадет в воду, но машина каждую секунду может провалиться между арматурными балками, и тогда ее не вынуть оттуда никакими силами. Хотя под тяжестью такой махины тонкие проржавевшие балки могут не выдержать, и тогда... Сейчас, сейчас, еще мгновение, и мост кончится, и он будет победитель! По всем трассам все перегонщики будут судачить и удивляться его отваге! Доски под колесами трещали и хлопали.

— Чем дурнее, тем смелее... — пробормотал кто-то из шоферов.

Остальные не ответили, смотрели затаив дыхание.

И «КрАЗ» вылетел на противоположный берег, подняв тучу снежной пыли, остановился.

— Ур-ра-а! — заорал Венька и подбросил шапку.

— Ас, черт возьми! — обернулся к товарищам Гладышев. — Молодец!

— Канэчно, маладэц! — горячо поддержал его Чиладзе.

Остальные молчали, смотрели, как Голдаев идет к ним через мост. Вот подошел, остановился, потирая озябшие руки.

— Маладэц, Роба! — Чиладзе долго тряс ему руку.

— Вы как хотите, а я в объезд поеду, — сказал Репьев. — Мне это геройство до лампочки. Я свою жизнь не в дровах нашел.

Защурившись от ветра и налетавшего снега, Голдаев смотрел на Репьева и вдруг круто повернулся, зашагал к следующему «КрАЗу». Сел в кабину. Только тогда шоферы зашевелились:

— Да остановите вы его!

— Гладышев, ты — старший, чего же ты?

— Со смертью играется наш Роба!

— А что ему? По нем дети не заплачут!

— Выдрючивается перед всеми напоказ! Почище героев видали!

Гладышев и за ним Чиладзе бросились к машине, но Голдаев уже двинулся. Истошно взвыл двигатель, и «КрАЗ» рванулся вперед, будто прыгнул. Фонтаны снега вырвались из-под колес. Вот «КрАЗ» влетел на мост, и опять заплясали, треща и прогибаясь, доски, даже сам мост заходил ходуном. Сколько раз казалось, что вот сейчас доска вылетит из-под колеса и тяжелая машина рухнет на бок, но спасали последние секунды. Всего несколько минут продолжалась сумасшедшая гонка. Лицо Голдаева окаменело, ни один мускул не дрогнет, только взгляд мечется вверх-вниз, вниз — на мост, вверх — на дорогу впереди. Заметная испарина выступила на лбу.

«КрАЗ» благополучно миновал мост и затормозил рядом с первым. Голдаев выбрался из машины, и было заметно, как у него дрожали руки, когда он прикуривал, спиной загородив пламя зажигалки от ветра. Потом он опять возвращался через мост, чувствуя, как у него от напряжения дрожат ноги. Два самосвала теперь были на том берегу — семь на этом.

Голдаев молча подошел к следующей машине. Репьев загородил ему дорогу:

— Это моя машина, не трожь.

Голдаев оттолкнул его с такой силой, что тот едва не упал.

— Гладышев, скажи ему, что он вытворяет! — закричал Репьев.

Голдаев тем временем медленно забрался в кабину. Подошли Гладышев, Кадыркулов, Шутиков, Чиладзе, Черепанов, другие.

— Роба, в самом деле, кончай дурить.

— Я в объезд не поеду, поняли? — бешено глянул на них Голдаев. — Мне мимо Корсукара надо, поняли?!

— Зачем?

— Надо!

— Не хотят ребята зря рисковать, пойми!

— Я вам все машины на ту сторону перетоню, если вы такие... осторожные! — он презрительно усмехнулся и рывком захлопнул дверцу.

«КрАЗ» рванулся с места, пошел на скорости к мосту.

И снова — сумасшедший цирковой «номер». Самосвал плясал на досках, чудом минуя провалы в настиле.

— Что ему в этом Корсукаре? — Гладышев зло сплюнул, глянул на Веньку Черепанова. — Он ничего не говорил, зачем ему в Корсукар надо?

— Да нет... — Черепанов пожал плечами и вдруг тоже пошел к машине. — Я тоже поеду.

— Я те поеду! — Гладышев успел схватить его за плечо. — Так поеду, что маму забудешь, сопляк паршивый!

— Нэт, так нэльзя! Стоим и смотрим, а чэловэк жизнью рискует! — и Чиладзе тоже направился к машине. Гладышев даже останавливать его не стал. Остальные молчали. Чиладзе включил двигатель, медленно повел «КрАЗ» к мосту.

— Еще один припадочный, — сказал Репьев.

Чиладзе ехал слишком осторожно и медленно. Сноровки Голдаева у него не было. Тот в третий раз благополучно миновал мост, перескочил на другой берег, а Чиладзе провалился на самой середине. Одно спаренное колесо проскочило в дыру, машина грузно осела, накренившись набок, с треском лопнула доска, и второе заднее колесо провалилось в пустоту. Теперь «КрАЗ» напоминал присевшее на задние ноги чудовище. Задние колеса висели под настилом, осями зацепившись за арматурные балки, и уже никакие силы не могли вытащить их оттуда.

Толпа шоферов одновременно ахнула, только Репьев закричал зло:

— Доигрались, мать вашу!

Все побежали на мост.

— Ах, собака! Чуть-чуть нэ рассчитал! — Чиладзе бегал вокруг машины, хлопал себя руками по бокам.

— Куда лез?! Кто тебя просил!? — орал на него Гладышев.

Все суетились вокруг машины, осматривали, что-то советовали. Только Голдаев курил с равнодушным видом, и на разгоряченном лице таял снег. Пурга усиливалась.

— Ну, что теперь делать, Роба? — подошел к нему Гладышев.

— А что? — спокойно глянул на него Голдаев. — Три машины так пойдут, а пять — в объезд через новый мост погоните. Устроим соревнование, кто раньше? — он усмехнулся.

— А с этой что делать? Мне за нее голову оторвут!

— Без паники. Придет вертолет, на тросах подымут — и все дела. А пока тут повисит, не прокиснет, — он выплюнул изжеванный окурок и пошел на тот берег. — Я на машине Репьева пойду!

...Уже ночью Степана Егоровича разбудил телефонный звонок. Перегнувшись через спящую жену, он зажег ночничок, взял трубку.

— Федоткин на проводе. Товарищ Гуров? Напрасно волнуетесь, колонна «КрАЗов» вышла. А как же, Федоткин не тютя-матютя, как обещал, так и сделал. Не стоит благодарностей, товарищ Гуров, только кричать на меня в другой раз не надо. Доброго здоровья, успехов. — Степан Егорович положил трубку, подумал и, перебравшись с кровати на пол, нашел папиросы, зажигалку. Задумчиво уставился в спящую ночь. Пурга гуляла вовсю. Как там его бедолаги перегонщики? Степан Егорович много лет занимался этим делом и знал, какое оно тяжелое...

...Теперь три «КрАЗа» гудели в ночи, прокладывая по целине глубокую колею. Голдаев был за рулем последней машины, напряженно смотрел вперед, изредка встряхивая головой, прогоняя наползающий сон. Он уже чувствовал изрядную усталость. Черепанов дремал,

забившись в угол кабины. В мощных лучах фар крутились снежные вихри. «Дворники» едва успевали счищать с ветрового стекла налипающий снег.

— Ну-к, ты, деятель, — хриплым голосом спросил Голдаев. — Посмотри, когда Корсукар будет?

Венька встрепенулся, достал измятую, влажную карту:

— По идее должны пройти на рассвете... Но ведь мы с графика сбились...

Снова надолго замолчали. В езде по зимнику главное — не сбиться с твердого покрытия дороги и не ухнуться в бездонную снежную целину. В ней и трактор увязнет. Черепанов съежился, опять задремал. А Голдаеву опять вспомнилось...

...На шоссе у заправочной станции вытянулась длинная очередь автомашин. Жарко. Над горячим асфальтом струилось марево. Голдаев встал, как положено, в очередь, задремал в кабине, надвинув кепку на глаза. На самом солнцепеке человек десять играли в «жучка». Играли с ленцой, без энтузиазма. Несколько цыганок в длинных до пят черных платьях и цветастых шалях ходили по автозаправке, приставали к шоферам, предлагая погадать, а то и просто клянчили деньги. Одна, молодая, с распущенной черной, как вороново крыло, косой, держала на руках чумазого годовалого ребенка.

— Эй, красивый, дай погадаю! — услышал Голдаев сипловатый, прокуренный голос. Он скосил глаза и увидел стоящую у кабины молодую цыганку с ребенком на руках.

— Позолоти ручку, бриллиантовый мой, все скажу, ничего не утаю, что с тобой было, что будет, почему у тебя на сердце тоска...

Голдаеву даже не по себе сделалось под этим обезоруживающим глазом. Он достал трешку, открыл дверцу и опустил руку с деньгами. Женщина с неуловимым проворством ухватила его руку, притянула к себе.

— Ты такой красивый и везде желанный, и женщины тебя любят, и удача спит у тебя в головах, но почему тоска поселилась на сердце, бриллиантовый мой? Потому что есть красавица, от которой ты сам ушел, а теперь думаешь о ней, страдаешь и злишься..

— Ну, ладно, хватит шаманить, вали отсюда, — он попытался выдернуть руку, но цыганка держала крепко. Годовалого ребенка она положила на ступеньку кабины.

— Подожди, бриллиантовый мой, вижу, что плохо твоей красавице и не увидишь ты ее больше... — цыганка пристальным глазом смотрела на ладонь, водила по ней пальцем. — Долго будешь болеть и страдать.

— Что, что? — ошарашенно переспросил Голдаев и с силой выдернул руку из цепких пальцев цыганки. — Хватит, иди отсюда! — он захлопнул дверцу кабины, включил зажигание.

— Еще позолоти ручку, красивый, скажу, что дальше будет! — цыганка озорно подмигнула ему, расхохоталась, подхватила малыша на руки. — Почему такой одинокий, а? Жены, семьи нет, дома тоже нет!

Нахмурившись, Голдаев старался не обращать на нее внимания...

...И снова сквозь воспоминания прорвался голос Веньки Черепанова:

— У меня сестра старшая, когда развелась с мужем, пришла домой, так все ее ругали, и мать, и отец, а я жалел. Если женщина с мужем расходится, значит, прежде всего мужчина виноват, вы так не считаете, Роберт Петрович?

— Не знаю... — хрипло и невпопад отвечал Голдаев, глядя расширившимися глазами в пустоту и вцепившись в баранку до боли в кистях. — Любишь ты чушь городить... Почему всегда мужчина виноват? А бабы что? Святые, что ли? Помолчи, Вениамин... надоел... Это они с виду — слабый пол, а на самом деле... любого мужика в бараний рог скрутят.

— Да нет, Роберт Петрович, я не об этом... не понимаете вы меня... Я тут с ребятами както до хрипоты в общаге спорил... По-моему, все проще пареной репы — раз ушла, значит, удержать не мог... значит, сам и виноват... Правильно рассуждаю? — голос Черепанова доносился издалека, назойливо, как комариный писк.

Голдаев слушал и не слышал. Он вспоминал...

...Он пригнал машину прямо к ее дому, влетел во двор, затормозил так, что едва не врезался в стену. Прежде чем вбежать в подъезд, посмотрел на окна ее квартиры на четвертом этаже и убедился, что она дома — окна были освещены. Гремя сапогами по ступенькам, он вбежал на четвертый этаж и надавил кнопку звонка. Долго не открывали, потом послышались детские голоса, потом дверь наконец отворилась.

— Ты? — в ее глазах испуг и удивление, потом — холод и злость. — Чего тебе?

— Ты... жива? — он с трудом перевел дыхание.

— Что значит «жива»? — она оскорбленно вскинула голову.

— От чертова ворона! — Голдаев облегченно рассмеялся. — Так и думал, что наврала!

— Ты зачем пришел?

— К тебе... Пустишь?

— А когда уходил, о чем думал?

— Ни о чем... Уходил, и все. А теперь вот пришел, — он хотел было пройти в квартиру, но она загородила дорогу.

— Хватит, Роба. У меня душа не балалайка, чтобы на ней играть. Уходи.

— Вера, я сто километров машину гнал, как сумасшедший...

— Зачем?

— Как это? Я ж говорю, к тебе ехал.

— Зачем? — она смотрела на него холодно, как на чужого и неприятного ей человека.

— Я же говорю, к тебе ехал! К тебе!

— Да не нужен ты мне больше! Кажется, навсегда распрощались. Сам же сказал, хорошего понемногу.

— Кончай, Вера, чего человек сдуру не скажет, — он снова хотел было пройти в коридор, но она опять не пустила его.

— Уходи, Роба, хватит друг другу нервы трепать.

— Дай хоть чаю попить.

— Не могу, у меня гости.

— Кто?

— Не твое дело.

— Кто? — Голдаев нахмурился, надвинулся на нее.

— Иди к черту! — она отступила в прихожую и захлопнула дверь.

Голдаев замолотил кулаками, потребовал:

— Верка, открой, дверь сломаю.

— Не открою, уходи.

— Вера, открой, по-человечески прошу! — он вновь забарабанил, но никто не отозвался. Только из соседней квартиры выглянула любопытная соседка. Голдаев усмехнулся, медленно побрел по лестнице вниз.

Когда он вышел во двор, то опять задрал голову, посмотрел на окна ее квартиры. Долго стоял так, попыхивая папиросой. И вдруг его осенило. Он выплюнул окурок и опять пошел к дому, но не к подъезду, а к стене, где тянулась водосточная труба. Постоял, раздумывая. У спортплощадки в зарослях сирени слышались переборы гитарных струн и голоса, распевавшие песню.

Голдаев закатал рукава рубашки, примерился и полез вверх по водосточной трубе. Жесть оглушительно скрипела и потрескивала. Голдаев упирался носками сапог в стену, подтягивался, обеими руками обнимая трубу. Медленно, метр за метром он поднимался по стене. Обливался потом. Рубашка прилипла к спине.

Вот послышались шаги через двор, и Голдаев замер. Хлопнула дверь в подъезде, и снова тихо. Только в зарослях сирени пели под гитару ребята. Голдаев медленно миновал, наконец, третий этаж. Заглянул в освещенное окно. В комнате перед телевизором сидело целое семейство — отец в полосатой пижаме и брюках, мать в легком халатике и двое мальчишек. Передавали программу новостей. Голдаев передохнул и полез дальше. Оставалось совсем немного до уровня четвертого этажа, когда вдруг одна из секций трубы со страшным скрипом отошла. Голдаев почувствовал, что вместе с этой секцией медленно отделяется от стены и падает в бездну. Он попытался одной рукой зацепиться за муфту, вделанную в стену, но рука соскользнула, и он полетел вниз.

Его спасло то, что он упал не на асфальтовую дорожку у самой стены, а на взрыхленную цветочную клумбу. Упал со страшным же-

стяным грохотом. Секция водосточной трубы покатилась по асфальту. Испуганно замолкли в сирени поющие голоса.

Закрыв глаза и раскинув руки в сторону, Голдаев лежал на влажной, рыхлой земле, прислушиваясь к самому себе: живой или нет?

Послышался топот многих ног, и скоро Голдаева окружили парни и девушки. Человек пять. Испуганно смотрели.

— Живой или нет?

— Он же с четвертого этажа пикировал.

— Может, сердце послушать?

— Страшно... А вдруг — мертвый...

— Скорую надо вызвать, ребята. Я сбегаю, позвоню... — и торопливый топот ног.

— Чего он полез туда? — после паузы спросил кто-то.

— Может, ворюга?

Хлопнула дверь в подъезде, и Голдаев услышал задыхающийся голос Веры:

— Господи, Роба, миленький! — Она упала рядом с ним на колени, прижала его голову к своей груди. И тогда он вздохнул глубоко и захохотал. Вера испугалась, вскочила. А Голдаев лежал на земле и хохотал, как полоумный.

— Это у него шок, — сказал кто-то из ребят.

— Дурь это у него, — оскорбленно ответила Вера. — Жалко, что не разбился — похоронила бы и думать забыла.

— Но-но, — перестав смеяться, сказал Голдаев. — С похоронами спешить не надо.

Вера не ответила, пошла к подъезду.

— Дверь не закрывайте, Вера Николаевна, — попросил Голдаев и попытался встать. Охнул, схватившись за поясницу.

— Может, перелом? — спросил кто-то из ребят.

— Перелом в судьбе, — усмехнулся Голдаев и медленно побрел к подъезду, морщась от боли и держась за поясницу.

Когда он ушел, прибежал парень, звонивший по телефону, сообщил:

— Через полчаса обещали, — он увидел, что Голдаева нету, растерялся. — А где он?

— Скорую встречать пошел! — со смехом ответил кто-то. И тут же беззаботно забренчала гитара.

Дверь Вера ему опять не открыла. Напрасно он минуту или две давил на кнопку, стучал кулаком. Тогда он расположился на ступеньках у двери, закурил и стал ждать. Ждал, наливался злостью. Рядом на ступеньках росла горка окурков.

Наконец, где-то во втором часу, когда Голдаев уже задремал, осторожно щелкнул замок, и Вера выпустила на площадку чернявого, худощавого парня. А сама в щелку наблюдала, что будет.

Голдаев приоткрыл глаза, но не шелохнулся. Парень хотел было осторожно пройти мимо, но Голдаев загородил ногой дорогу.

— Тебя как зовут? — продолжая сидеть, спросил он.

— Тебе-то что?

— Не груби, а то я сейчас из тебя инвалида сделаю.

— Ну, Витей зовут, дальше что?

— Ты сюда больше не ходи, Витя.

— Это еще почему?

— Ты, Витя, такой молодой, красивый, чего тебе от матери-одиночки надо?

— А тебе чего от нее надо?

— А у меня... любовь, понял? Трагическая... непоправимая, — вздохнул Голдаев, и ему даже самому стало себя жалко.

— Понятно... дай пройти...

— Проходи. И запомни, что я сказал... не то придется тебе всю свою зарплату на лекарства тратить...

Парень спустился на пролет ниже, задрал голову, сказал отчетливо:

— Я ее брат двоюродный, дурачок... Гостинцы из Корсукара от матери привозил... — и побежал вниз.

— Витя, погоди, Витя! — вскочил Голдаев, свесившись через перила. — Чё ж ты сразу не сказал?

Витя не отозвался. А Вера, хитрая женщина, дверь в квартиру не закрыла, но сама ушла.

Голдаев подошел к открытой двери, чуть толкнул ее, и стала видна черная пустота прихожей, и где-то в глубине желтела полоска света. Голдаев постоял-постоял перед открытой дверью и пошел прочь.

А Вера стояла в комнате и ждала его. Потом

выглянула в коридор, увидела распахнутую дверь и пустую лестничную площадку. Она тихо всхлипнула и погрозила в пустоту кулаком...

Ужинали они в бывшей линейной казачьей станице, а теперь поселке городского типа. Бетонно-стеклянная столовая была построена прямо у дороги. Ярко освещенная витрина. Здесь в ночное время кормили проезжавших рейсовиков. Борщ, котлеты, компот — простенько и сытно. Ужинали в молчании. Невеселые мысли шоферов были обращены к машине, застрявшей на мосту.

— Вот Федоткин, жук майский! — вдруг стукнул кулаком по столу Репьев. — Сагитировал! Сдохнуть можно на такой дороге!

— Теперь гавкать поздно — назад не повернешь, — устало ответил Кадыркулов.

— Девушка, еще пару котлеток дай-ка...

— Не набивайте брюхо, мужики, — предупредил Голдаев. — А то в сон потянет.

— Как тебе новый напарник, Роба?

— Орел. С ним и на Северный полюс не страшно.

— Эх, Веня, святая душа, пей брагу да вино, люби девок да кино!

Все рассмеялись.

— Веня, ну зачем ты свой энтузиазм проявлять решил? Сейчас сидел бы уже дома в Казани, папу с мамой обнимал бы! — насмешливо протянул Шутиков.

— Ты так никогда не решишь, верно? — Голдаев неприязненно прищурился на Шутикова.

— Что я, больной, что ли? — уже засмеялся Шутиков.

— Да, брат, ты у нас здоровый. Вот первым сейчас и пойдешь.

— Почему это я? — обиделся Шутиков. — Все время Репьев первым шел, пусть и дальше.

— А теперь ты пойдешь, — голос Голдаева сделался глухим и злым. — Не то я тебя перед радиатором по дороге бежать заставлю, — он поднялся. — По коням, мужики. Вениамин, закругляйся, некогда...

...Снегопад не утихал. Тяжелые хлопья вертикально падали на землю. Одна за другой уходили в ночь и пургу тяжелые машины. Взревывали моторы, сверкали фары, полосуя белую снежную завесу.

Стоя на подножке, Голдаев курил, подставляя лицо снегопаду, и смотрел, как растворяются в пурге машины. Черепанов ловил по транзистору последние известия. Наконец, Голдаев сел в кабину, захлопнул тяжелую дверцу.

— Ну, помогай нам бог, — пробормотал он и, выжав сцепление, перевел рычаг на первую скорость.

Последние известия сообщали о том, что на шахте «Первомайская» Донецкой области добыта миллионная тонна угля, с конвейера КамАЗа сошел двухсоттысячный грузовик, металлурги Нижнего Тагила на пять дней раньше срока выполнили плановое задание по стали и прокату, пущена первая линия Кокчетавского тракторного... первого января нового года начнется перекрытие на Воропаевской ГЭС.

— Во, про нас сообщили, — не без гордости улыбнулся Черепанов.

— Почему про нас? — не понял Голдаев.

— Ну, как же, Воропаевская ГЭС, а мы туда на перекрытие машины гоним. Значит, и про нас.

— Н-да-а-а, Вениамин, — покрутил головой Голдаев. — На таких, как ты... мир держится...

— Хотели сказать, на таких дураках?

— Нет, умных... Вот приедешь в Казань, а она не захочет за тебя выходить, что тогда?

— Уеду... — пожал плечами Черепанов.

— А подарки? А дубленка? — продолжал насмешливо спрашивать Голдаев.

— А при чем тут подарки? Что ж их с собой обратно везти? За крохобора меня считаете?

— Да нет, Вениамин... ты парень, кажись, что надо, — нахмурился Голдаев. — Боюсь, поживешь дальше и другому научишься...

— Пока не научился...

— Дай-то бог, как говорят верующие, — улыбнулся Голдаев.

Неожиданно лучи фар выхватили из снежной мути наползающий на них кузов идущей впереди машины. Голдаев успел затормозить, некоторое время сидел неподвижно, вдруг рявкнул:

— Что расселся, как на именинах? Узнай, в чем дело?

От окрика Черепанов вздрогнул, взглянул на Голдаева. И во взгляде Голдаев явственно прочел обиду и непокорность.

— А без окриков нельзя? — тихо спросил Черепанов.

— Если ты такой особенный, то соображать лучше надо, — процедил Голдаев. — Давай быстро!

Черепанов выбрался из кабины. Пурга ударила ветром и колючими тяжелыми хлопьями. Проваливаясь по колено в снегу, он добрался до следующей машины и в свете фар увидел, что вокруг нее суетятся шоферы. «КрАЗ» утонул по уши. Правыми колесами он съехал в кювет, накренился, и напрасно водитель рвал двигатель, подавая то назад, то вперед. Колеса проворачивались вхолостую, выбрасывая из-под себя фонтаны снега. Четверо шоферов остервенело работали лопатами, отгребая снег, кричали, срывая голоса:

— Да-ава-ай! Чуть впере-ед и сразу наза-ад! Поше-ел!

Надсадно ревел двигатель, машина дрожала от напряжения, рывком двигалась вперед и вновь оседала, и колеса уже по ступицы скрылись в снегу.

— Сто-ой! На буксир брать надо, братва-а! — орал Репьев. — Трос тащите-е! Шутиков, дава-ай тро-ос!

Черепанов тем временем раздобыл лопату и принялся разгребать снег. Работал он быстро и умело. Еще двое шоферов снова взялись за лопаты.

Наконец, Шутиков с Кадыркуловым притащили трос, долго распрямляли его. Металл на морозе затвердел, окоченевшие руки плохо слушались. Выла пурга. Все же умудрились зацепить трос, протащили его к передней машине.

— Юрка, садись за баранку! Потихоньку-у трога-ай! Потихонечку!

«КрАЗ», стоявший на дороге, взревел, пошел вперед. Как струна, натянулся трос. Казалось, он сейчас лопнет. Странное дело, «КраАЗ» пошел вперед, а машина, которую он буксировал, стояла на месте. Это вытягивался трос, сплетенный из десятков металлических волокон. Потом «КрАЗ»-тягач повело в сторону, и он чуть было тоже не съехал на обочину.

— Левее бери, сучья лапа! — взвыл Репьев. — Юрок, леве-е! — он вспрыгнул на подножку машины, продолжая кричать. — Не газуй! Потихонечку, тебе говорят! Мужики, ну-ка разом навалимся! Хором!

И шоферы, как мухи, облепили машину, тужились, проваливаясь в снегу.

— Разом взяли-и! Еще взяли-и! Сама пойде-ет!

Как ни мизерны были усилия людей по сравнению с мощью громадных машин, но все же... Застрявший «КрАЗ» вздрогнул и медленно пошел вперед. Видно, ему этих мизерных усилий и не хватало.

— Ур-ра-а! Давай, давай! Сама пошла-а! — торжествующе орали шоферы, напрягаясь из последних сил.

Застрявший «КрАЗ» медленно вскарабкивался на дорогу.

— Знай наши-их, ур-ра-а!! — больше всех надрывался Черепанов.

...Роберт Голдаев покуривал и разглядывал карту с маршрутом. Потом откинулся на спинку сиденья, закрыл глаза. Все время вспоминалось лицо Веры, смеющееся, с рассыпавшимися по плечам волосами. Или вдруг оно становилось полным тревоги. Темнели глаза, смотрели на него испуганно, и он отчетливо слышал, как она спрашивала, едва шевеля полными губами:

— Роба, Робочка, что с тобою? Что случилось?

Голдаев встряхивал головой, тер ладонями лицо:

— Фу, ты, черт возьми... что-то совсем расклеился...

В кабину ворвался счастливый Черепанов:

— Ну-у, дела-а! По брюхо сидела! Вытянули! На руках вынесли!

— Молодцы... — довольно равнодушно проговорил Голдаев и выжал сцепление. Тронулись. Пурга не утихала. Снег густо налипал на ветровое стекло.

Черепанов изрядно продрог, забился в угол, съежился, спрятав руки в рукава куртки, нахлобучив на глаза мохнатую лисью шапку.

Голдаев покосился на него, достал из-под сиденья металлическую флягу, протянул Веньке.

— Что это? — спросил тот.

— Водка. Хлебни — в себя придешь. Скоро за руль сядешь.

— Не-е, не хочу... — пристукивая зубами, ответил Венька.

— Кому сказал! — уже приказал Голдаев.

Черепанов послушно взял флягу, отвинтил колпачок, отхлебнул и замотал головой:

— Б-р-р, горькая...

Голдаев забрал флягу, спрятал обратно под сиденье.

— Мы один раз с Сашкой, другом моим, на транспортере так в снегу застряли... жуткое дело... замерзаем, и все, — засыпая, бормотал Черепанов. — Сны стали сниться... Бегать вокруг транспортера стали. А мы продукты в часть везли, и Сашка потом вспомнил, что там спирт есть... Ну, и выпили... Спасатели к нам пробились, а мы пьяные, как зюзи, но зато живые... — он еще что-то бормотал, но все тише и неразборчивее, и скоро мирно спал, уронив голову на грудь. Лисья шапка свалилась на пол кабины. Голдаев поднял ее и заботливо нахлобучил Веньке на голову...

...Подменялись они под утро. Пурга не утихала, сыпала и сыпала тяжелый сухой снег. Медленно занимался зябкий рассвет. Голдаев устало курил, а Венька вцепился в баранку, с напряжением таращил глаза. Он старался не упустить из виду чернеющий в пурге кузов идущего впереди «КрАЗа».

— На третью переведи, — сказал Голдаев.

Черепанов перевел на третью, и «КрАЗ» действительно пошел легче. Черпанов благодарно посмотрел на Голдаева и снова уставился вперед. Ритмично работали «дворники».

— И не напрягайся ты так, а то через два часа трупом будешь, — вновь посоветовал Голдаев. — Расслабься.

— Не могу... не получается...

— А ты попробуй... На спинку откинься... ноги вытяни.

Черепанов попробовал, но тут же вновь выпрямился, наклонился вперед.

— А что ж ты раньше в Казань не поехал... к своей невесте? — вдруг спросил Голдаев.

— Я ж говорил — боялся... А потом, когда хотел поехать, работы навалилось невпроворот. На базе и так механиков раз-два и обчелся, а я уеду? Вся работа встанет.

— Ну и что? Ты ж ее любишь?

— Люблю, конечно...

— Так надо было сразу — за ней.

— А работа? — коротко глянул на него Черепанов. — Я так не могу.

— Ну, Вениамин! — и Голдаев захохотал. — Ты просто — человек будущего!

Черепанов обиженно покосился на него, ничего не ответил на оскорбительный смех. После молчания Голдаев вдруг попросил:

— Дай-ка карту...

Черепанов вытянул из-за пазухи карту, протянул Голдаеву. Тот развернул, включил свет в кабине, стал смотреть.

— Где-то скоро развилка на Корсукар должна быть... Кажется, на триста сороковом километре... Только бы снегом ее не занесло... — бормотал Голдаев вполголоса. — От развилки до Корсукара километров пятнадцать, не больше... за полчаса доехать можно...

— А вы бы все бросили и поехали? — вдруг спросил Черепанов, думая о разговоре.

— За кем? — не понял Голдаев.

— Ну, если бы у вас любовь была? — предположил Черепанов.

— Я бы? — Голдаев внезапно замолчал. — Если бы... Я бы... — он не знал, что дальше сказать, и медленно стал наливаться злостью. Вдруг заорал: — Скорость сбрось, деятель! Машина юзом идет, не видишь?

Черепанов выполнил приказание, но все же опять спросил:

— Так как же, Роберт Петрович?

— А вот так же! Если б полюбил, все бы бросил и — хоть на край света! Хоть к черту в зубы, понял?

— И с вами так бывало?

— Еще будет...

— Как так? — Венька удивленно повернулся к нему всем корпусом и на мгновение выпустил баранку из рук. Этого мгновения было достаточно, чтобы самосвал плавно и мягко пошел в кювет, зарываясь носом в целинный снег.

— Вправо баранку, раззява, вправо! — закричал Голдаев, но удержать тяжелую машину

было уже невозможно. «КрАЗ» носом съехал в кювет, вниз.

— Давай задний!

Натужно завыл двигатель, машина дернулась, но назад не пошла.

— Вперед! Газ резче выжимай, газ! — Голдаев толкнул Черепанова в плечо. — Пусти-ка!

Черепанов уступил водительское место, и Голдаев отчаянными усилиями пытался вырвать машину из снежного плена, но все попытки оказались безуспешными. «КрАЗ» увязал все больше и больше.

Они выбрались из кабины и лопатами пытались откапывать колеса. Выла и стонала пурга, вокруг не видно ни зги — сплошная пелена крутящегося, несущегося к земле снега.

Они работали лопатами до изнеможения. Лица одеревенели, и казалось, что ветер пронизывает до костей. Забрались передохнуть в кабину.

Здесь было тепло, уютно светили лампочки на приборном щитке, негромко, обнадеживающе постукивал двигатель.

— Пока движок живой — шансы есть, — сказал Голдаев.

Черепанов молчал. Голдаев отхлебнул из фляги водки, закурил.

— Ну, что замолк, деятель, жених-заочник? — наконец, спросил Голдаев.

— А что надо? — Венька враждебно посмотрел на него. — Я уже просил вас, Роберт Петрович, не называть меня так. Прошу еще раз.

— Ладно, не буду, — усмехнулся Голдаев. — Говори что-нибудь, рассуждай, философствуй... Про жизнь, про любовь, — голос Голдаева был злым. — Нам теперь тут долго бок о бок тереться.

— Ребята за нами вернутся, — уверенно сказал Черепанов.

— Дожидайся, — хмыкнул Голдаев. — Это тебе не в армии. Они только утром расчухают, что нас нету.

— Почему только утром?

— Потому... Кому придет в голову назад оглядываться?

— А если они раньше увидят, что нас нету?

— Все равно поворачивать не станут. Развернуться не смогут. По такой пурге... побоятся. — Голдаев приоткрыл дверцу, выглянул и тут же захлопнул.

Снова надолго замолчали. Сидели в темноте. Вдруг Голдаев включил свет, достал карту и начал внимательно изучать ее, едва слышно приговаривая:

— Так... Так... По времени как раз напротив должны быть... Сколько у нас горючего? — он посмотрел на датчик. — Часов на шесть хватит... Э-эх, выручай нас бог и дьявол!

Он погасил свет, уселся поудобнее и взялся за руль. Взревел двигатель. Голдаев сначала подал чуть назад, потом мгновенно перевел скорость и бросил машину вперед. Могучий «КрАЗ» задрожал от напряжения, прошел несколько метров вперед и встал. Но Голдаев водитель был мастерский. Он тут же дал задний ход и, пройдя немного назад, вновь бросил машину вперед. «КрАЗ» пробивался в непролазном снегу метр за метром. Голдаев нещадно выжимал из двигателя все, что мог.

— Давай враскачку, родимая, враскачечку... — цедил он сквозь зубы, и лоб у него покрылся испариной. — Потихонечку... враскачечку, пошло-поехало...

И тут Черепанов забеспокоился. Голдаев непонятно куда вел машину, все дальше и дальше от трассы. Они уже отъехали больше, чем на километр.

— Куда мы едем? — спросил он, но Голдаев не ответил, может быть, не расслышал.

— Трасса ведь сзади! — уже закричал Венька. — Куда мы едем?!

— В Корсукар! — отрывисто ответил Голдаев.

— Заче-ем!?

— Не твое дело!

— Как это не мое? Нам в Воропаевск надо, Роберт Петрович. Нас на стройке ждут!

— Через Корсукар другая дорога есть! Лучше!

— Мы не доедем до Корсукара! Все равно застрянем! И горючего не хватит!

— Отвязни! — яростно глянул на него Голдаев. — Не твое телячье дело!

— Нас на стройке люди жду-ут! И я карту тоже видел! От Корсукара нет дороги на Воропаевск!

— Отвязни! — так же яростно повторил Голдаев.

Черепанов весь потянулся к нему, будто хотел ухватить за баранку. Одной рукой Голдаев отшвырнул его в угол кабины. Тот ударился боком о дверцу и, казалось, смирился. Голдаев продолжал упорно гнать машину вперед. Снег доходил почти до бортов, скорость была не больше десяти километров.

И вдруг Черепанов, изловчившись, ужом скользнул по сиденью вниз и мгновенно вырвал ключ зажигания из гнезда в приборном щите. Мотор дернулся, фыркнул несколько раз и заглох. Голдаев даже рот открыл от такого нахальства. А Черепанов сунул ключ за пазуху куртки и выскочил из машины. Несколько секунд Голдаев сидел неподвижно, от злости прикусив губу. Потом выглянул. Фигура Черепанова маячила у радиатора. В кузове выросла громадная гора снега, и «КрАЗ» теперь походил на горбатое доисторическое животное.

— Отдай ключ, Вениамин, — стараясь быть спокойным, попросил Голдаев.

— Не отдам.

— По-хорошему говорю, слышишь?

— Не отдам. По какому праву вы с трассы ушли? — Черепанов приплясывал по колено в снегу, вытоптал вокруг себя «пятачок». — Если вам в Корсукар надо, значит, на всех наплевать, да? А там люди ждут! Стройка! Тысячи людей! План у них срывается! Для чего мы в такую погоду поехали? Я от своего отпуска отказался, чтобы помочь, а вам на всех наплевать, да? Было бы мне удобно?! — Черепанов почти закричал, и в голосе его слышались слезы.

— Теперь поздно об этом говорить, Вениамин, — Голдаев с трудом сдерживал себя. — От трассы мы уже ушли.

— Можно вернуться! Даже легче, чем в Корсукар пробиваться! — возразил упрямо Черепанов.

— Мы будем пробиваться в Корсукар, — медленно проговорил Голдаев, выбрался из машины, не спеша направился к Черепанову.

— Пожалуйста, пробивайтесь! Пешком! А машина общественная! Я ее на трассу поведу!

— Ты поведешь? Ты и десяти метров не проедешь. Давай сюда ключ, общественник.

— Не дам.

— За машину отвечаю я, а не ты, понял?

— Не дам и всё, хоть убейте! — закричал Черепанов.

Голдаев молчал. Потом медленно вернулся и сел в кабину. Закурил. Бешенство душило его, но силой отнимать ключ у «салаги» как-то рука не поднималась. Он закрыл глаза. Вдруг снова вспомнилось, неожиданно, будто толкнуло под сердце...

...Он тогда пришел из рейса. Ранним утром. Шел к дому Веры в сплошной тишине. Окна в блочных пятиэтажках открыты настежь.

Он поднялся по лестнице, позвонил, перекинул с одного плеча на другое кожаную куртку. Она открыла и прямо с порога кинулась его обнимать. Стиснула так, что у Голдаева перехватило дыхание.

— Задушишь, Вера, пусти...

— Задушу!

— Можно подумать, сто лет не виделись.

— А сколько?

— Что, сколько? Пять дней — делов-то!

— Ах, Роба, Роба... — она поцеловала его. — Это для тебя пять дней, а для меня... сто лет прошло.

Потом она кормила его на кухне. Он быстро и жадно уничтожал еду, а она смотрела и улыбалась. Как тогда, в ночь их знакомства.

— Егорка хулиганить стал, удержу нет. Вчера Савосиным на первом этаже из рогатки стекла побил. Ругаться приходили. Джинсики польские порвал, подрался с кем-то. Я с таким трудом эти джинсики доставала... Ты бы поговорил с ним, Роба... как отец.

Тут он поднял голову, перестал жевать, в глазах — недоумение:

— Какой я ему отец?

— А кто же?

— Н-ну-у... не знаю... — промычал Голдаев. — Полегче чего-нибудь спроси.

— А он тебя за отца считает. Сама слышала, как он ребятам говорил: «Мой папа шофер-перегонщик». С такой гордостью говорил.

— Он говорил — ладно, ребенок еще, а почему ты это говоришь?

— Разве плохо — быть отцом?

— Да ведь он не мой, — Голдаев начал раздражаться.

— А ты хотел бы, чтоб у тебя свой был? — с улыбкой спросила она.

— Чтоб детей заводить, сперва жениться надо, — жестко ответил он. — Извини, но у меня тут правила старые... деревенские...

Глаза ее потухли, руки заметались по столу, трогая чашки, ложки, сахарницу. Она боялась взглянуть на него.

— А-а... мы с тобой кто? — наконец, спросила она. — Просто любовники, да?

Он посмотрел на нее, все понял, и досада отразилась на его лице.

— Ну, вот, пошло-поехало. Как я ненавижу эти разговоры, если б ты знала. Живем и живем, чего еще надо?

— Прости, Роба, больше не буду, — сухо, чужим голосом ответила она и ушла с кухни.

Голдаев отодвинул тарелку, уставился в окно. Через минуту вошла Вера, проговорила тем же чужим голосом:

— Иди ложись, я постелила.

— А ты? — не поворачивая головы, спросил он.

— Мне на работу скоро. И Егорку в детский сад вести надо.

Он долго курил, смотрел в окно. Сказал наконец:

— В общаге высплюсь...

— Как хочешь, — она опять ушла в комнату.

Голдаев уходить медлил. Он слышал, как Вера в комнате будила Егорку, одевала его, о чем-то разговаривала с ним. Вдруг послышалось нарочито громкое:

— Не капризничай, я на работу из-за тебя опоздаю! Какой папа? Нету у тебя никакого папы! И дядя Роба тебе не папа! Просто дядя и всё!

Голдаев поднялся, сунул в карман папиросы и пошел из дома. Пустовато было на душе, и все же упорно не хотелось ему верить, что и сейчас он обидел человека. В глубине души шевелились сомнения, но не такой у него был характер, чтоб сдаться, согласиться.

...Вот и сейчас, когда сидел в кабине остывающего «КрАЗа» и этот проклятый Черепанов не отдавал ключ, морозился перед радиатором. Голдаев погасил окурок, вновь выглянул наружу, позвал резко:

— Околеешь, общественник! Иди в машину!

Черепанов не ответил.

— Кому говорю?! Ну?!

— Не пойду! — замерзшим голосом ответил Венька Черепанов.

— Ах, ты-и... — сквозь зубы выругался Голдаев и вылез из кабины, направился к Веньке.

— Мы же не сможем вернуться на трассу, понимаешь, идол дубовый! Посмотри, как занесло! И вперед дороги нету — не проедем, все равно сядем, ты хоть немного покумекай! К утру так заровняет, что хоронить не надо!

— А зачем вам тогда ключ? — резонно спросил Черепанов. — Идите пешком, а я тут останусь.

Они смотрели друг другу в глаза. Молчали. Медленно светало.

...На Воропаевской ГЭС готовились к перекрытию реки. Начальник стройки Гуров, главный инженер, начальник автоколонны, начальник перекрытия, инженеры других служб ранним утром обходили строй тяжелых самосвалов. Они выстроились, как на параде. Рядом с каждой машиной стоял водитель. Гуров здоровался за руку с каждым:

— Как самочувствие? Какие жалобы? Машина в порядке?

— Все в порядке, Валерий Анатольевич, к перекрытию готовы.

— В темпе надо будет, одним ударом.

— Сделаем, Валерий Анатольевич.

— Из Кандыма «КрАЗы» пришли? — спросил Гуров начальника транспорта.

— Ждем с минуты на минуту. Пурга на трассе, могут чуть запоздать.

— Без этих «КрАЗов» мы за сутки не успеем. Или как? — Гуров глянул на начальника перекрытия и главного инженера.

— За сутки не успеем, — покачал головой начальник перекрытия. — Как минимум нужно еще шесть-семь машин.

И в это время в диспетчерскую ворвался

шофер в распахнутой телогрейке, физиономия сияла от улыбки:

— Иду-ут! Кандымские «КрАЗы» иду-ут!!

Пять «КрАЗов», поднимая снежную пыль, катили по дороге к длинному кирпичному зданию гаражей. Напротив диспетчерской — штаба стройки — они начали тормозить, медленно, тяжело останавливались. Из кабины первой машины выскочил Гладышев, зачем-то начал шапкой отряхивать сапоги. Его окружили строители.

— Ну, молодчаги, мужики, в самый раз поспели!

— Но почему только пять? — с тревогой спрашивал диспетчер. — Должно быть девять машин.

— Одна машина на чугуевском мосту намертво села, а три... задерживаются, видно... Попозже будут обязательно... Пурга там...

...Они продолжали молча смотреть друг другу в глаза.

— Дай ключ, или я тебя здесь похороню, — сквозь зубы процедил Голдаев.

— Нет... — тихо показал головой Черепанов.

Голдаев рванул его куртку. С треском разошлась молния. Черепанов не сопротивлялся. Голдаев запустил руку во внутренний карман, нашел ключ.

— Я думал, вы все же человек... — усмехнулся презрительно Черепанов. — А вы... грош вам цена... Я даже драться с вами не хочу...

Голдаев с силой оттолкнул его и пошел к машине.

Голдаев завел машину, выжал сцепление и рванул «КрАЗ» вперед, но теперь машину так занесло, что всякие попытки выбраться из снежного плена оказались бесполезными. Он давал задний ход, снова и снова бросал машину вперед и с каждой минутой все отчетливее сознавал, что ничего сделать не может. Стрелка на датчике горючего неумолимо приближалась к нулю.

Черепанов весь заледенел, но к машине не подходил.

— Возьми лопату, отгребай снег впереди! — крикнул Голдаев, высунувшись из кабины.

Венька даже не удостоил его ответом. Пурга медленно унималась, ветер согнал с посветлевшего неба тяжелые обрывки туч.

— Ну, комсомолец, мать твою! — Голдаев в сердцах ударил кулаком по колену, вылез наружу с лопатой. — Наблатыкался на собраниях языком молоть! Не нужны мы никому, понимаешь? Уже перекрытие реки началось! Еще пару суток про нас никто не вспомнит!

Голдаев с остервенением принялся отгребать снег. Работал до изнеможения. Черепанов стоял неподалеку, приплясывал от холода.

— Эх, жених-заочник, — разогнувшись и тяжело дыша, проговорил Голдаев. — Ехал бы ты лучше в свою Казань... Боюсь, не увидит жениха невеста... — он забрался в кабину, выжал сцепление, включил первую скорость. «КрАЗ» взревел от напряжения, но с места не двинулся. Задние спаренные колеса все глубже и глубже уходили в снег, дымили, выбрасывая целые фонтаны. Голдаев сделал несколько попыток, потом в изнеможении откинулся на спинку сиденья, закурил. Руки дрожали. Он соображал, как быть дальше.

Неожиданно в кабину забрался Черепанов, замер, съежившись в углу, даже зубами пристукивал.

— Горючего на полчаса осталось, а то и меньше, баста! — сказал Голдаев, покосившись на Веньку. — И никто не узнает, где могилка твоя.

— Из-за вас все... — простучал зубами Черепанов. — Ну и пусть... на вашей совести будет...

— Когда замерзнем, никакой совести уже не будет, — усмехнулся Голдаев. — Вообще ничего не будет...

— Вам все равно, а мне нет.

— Что нет?

— Что про меня скажут ребята. Это вам наплевать на всех, а мне нет...

Тихо постукивал мотор.

— Ладно, если живы останемся, мы с тобой сочтемся, — пробормотал Голдаев.

Черепанов не ответил. Мотор постучал еще минут пятнадцать, фыркнул последний раз и замолк.

— Все, — сказал Голдаев. — Горючее кончилось... Надо идти, Вениамин.

— Никуда я не пойду.

— Что же ты будешь делать?

— Буду ждать спасателей. Машину я не брошу.

— Не будет никаких спасателей, Веня, не будет, — уже грустно сказал Голдаев. — Единственный у нас выход — идти пешком в Корсукар. А машину и так найдут... Мы ее потом найдем, слышишь?

— Вам нужно, вы и идите. А я тут останусь.

— Чтобы потом на всех трассах перегонщики говорили, что я тебя на верную смерть оставил? — спросил Голдаев.

— Плохой славы боитесь, Роберт Петрович? — Венька с трудом улыбнулся закоченевшими губами. — А вы еще и трус, оказывается, Роберт Петрович.

Голдаев распахнул дверцу, рывком выдернул Черепанова из кабины и хотел было двинуть его кулаком в челюсть, но кулак скользнул в пустоту. Венька проворно «ушел» от удара, поймал руку Голдаева и рванул на себя. Секунда — и Голдаев лежал на снегу. Тяжело поднялся. Глухая ярость закипела под сердцем, он даже захлебнулся этой яростью:

— Ах-ты-и, щено-ок! — он поднялся и ринулся на Черепанова, но Венька отпрыгнул в сторону, хотел было «подсечь» Голдаева ногой, но тот знал подобные «штучки», увернулся, ударил Черепанова кулаком «под дых». Венька согнулся чуть не пополам, но нашел в себе силы выпрямиться. Голдаев хотел было ударить его ребром ладони по шее, но Венька перехватил руку. Мгновения они старались пересилить друг друга. Венька оказался худой, но удивительно жилистый. Вот он отпустил руку Голдаева, но тут же крутанул ее вниз, подставил Голдаеву ногу и вновь опрокинул его на землю. И остановился над ним, тяжело дыша.

— Не надо, Роберт Петрович... — с трудом переводя дыхание, сказал Черепанов. — У меня в армии по самбо первый разряд был...

Голдаев сел на снегу, зачерпнул пригоршню, стал жадно есть. Глянул на Черепанова:

— Не дури, Вениамин... — негромко и устало сказал он. — Мне очень надо сегодня в Корсукар попасть, пойми... женщина у меня там... хорошая женщина... Если я не приду — ей плохо будет... очень плохо... Я из-за этой женщины в рейс согласился пойти, понимаешь? Только из-за нее... Идти надо, Веня...

— А что с ней случилось? — вдруг участливо спросил Черепанов.

— Поссорились мы... И она к матери уехала... аборт делать... А это мой ребенок у нее родиться должен... Мой, понимаешь? Первый в жизни мой...

— Хорошо, идите, Роберт Петрович... а я с машиной останусь... — Черепанов тяжело поднялся, потрогал распухшую скулу. — Не бойтесь, не пропаду. Солярка есть, я ее жечь буду. Спасатели с вертолета сразу заметят...

— Нет, Веня, не могу я тебя бросить... не могу, — покачал головой Голдаев.

— Я с вами не пойду... А вы идите. Раз нужно, значит, нужно, я понимаю... — он опять потрогал скулу и пошел к машине, достал лопату. — Идите, а то стемнеет — не дойдете.

— Все хочешь показать, какой ты хороший, а я плохой? — Голдаев посмотрел на него долгим, ненавидящим взглядом. — Скотина ты безрогая... — он достал из-за пазухи флягу с водкой, отхлебнул и зашагал по снежной целине, проваливаясь по колено. Направление он держал на черную полосу леса, видневшуюся на горизонте.

Пурга понемногу утихомиривалась, хотя в воздухе еще носилась искрящаяся снежная пыль. И завывал ветер.

Черепанов некоторое время смотрел в спину уходящему Голдаеву. Потом залез в кузов машины и начал сгребать снег. Работал он с отчаянием, пока не заломило в пояснице и мороз не сковал пальцы. Он разогнулся и с высоты кузова посмотрел вдаль, куда ушел Голдаев. Фигурка его успела превратиться в черную точку. Слепило солнце, и под его лучами сверкала волнистая снежная равнина. Черепанов передохнул и снова взялся за лопату...

...В диспетчерской автоколонны Воропаевской ГЭС вокруг стола сгрудились шоферы,

разглядывая карту. Слышались короткие реплики:

— Где ж они могли сесть? На каком участке?

— Черт его знает, такая пуржища мела — дальше носа не видно, — отвечал Репьев. — Мы сами-то едва-едва пробились...

Начальник стройки Гуров сидел один за столом, нетерпеливо постукивая пальцами по столу. Прикрикнул:

— Быстрей соображайте! Где они сесть могли!?

— Кажется, вот тут... в распадке... напротив Корсукара...

— Бузунов! — громко позвал Гуров. — Связывайся немедленно с армией. Пусть вышлют на трассу вертолет.

— Хорошо, Валерий Анатольевич.

— Ванюшин!

— Здесь я.

— Высылай на трассу трактор и бульдозер. Пусть горючее с собой возьмут.

— Хорошо, Валерий Анатольевич.

— Перекрытие начинаем, как наметили по графику. Не подведите, ребята. По коням!

...И перекрытие началось. Могучие самосвалы нескончаемой цепочкой шли к реке по петляющей снежной дороге. У берега они сворачивали и начинали пятиться задом, все ближе и ближе к бурлящей воде. Съезжали на понтоны. Тормозили. Медленно поднимался кузов, и громадная бетонная чушка в виде конуса съезжала вниз, плюхалась в реку, поднимая черно-белый бурун. Через минуту пятился следующий самосвал, и новый бетонный конус падал в реку. На обоих берегах толпились строители, следили за напряженной работой самосвалов...

...Метр за метром Голдаев продвигался к поселку Корсукар. Пахал чуть ли не по пояс в снегу, оставляя за собой глубокую борозду. Черты небритого лица заострились, вместе с клубами пара изо рта вырывалось прерывистое булькающее дыхание. Сил оставалось все меньше и меньше. Голдаев держался на одной злости — надо дойти, черт возьми, надо! Один раз он обернулся. Машины давно не было видно, вокруг пустая, дикая снежная равнина. И тут, где-то в стороне высоко-высоко прострекотал вертолет. Задрав голову, Голдаев долго смотрел в белесую муть, сквозь которую едва пробивалось солнце.

Иногда он проваливался особенно глубоко и падал. Снег обжигал лицо, от него веяло смертью. Он все чаще останавливался, чтобы перевести клокочущее дыхание. Пока во фляге была водка, он прихлебывал время от времени, кашлял, заедал пригоршней снега. Согревалась кровь, немного прибавлялось сил.

Вот опять застрекотал вертолет. Теперь Голдаев даже не обратил на него внимания. И память вдруг до боли ясно и ярко резануло воспоминание. Как они познакомились.

...Он возвращался в Кандым на базу. Вечерело. Отпустила жара. И вдруг на дорогу выбежала молодая растрепанная женщина, вскинула вверх руки. Голдаев затормозил, удивленно глядя на нее. До Кандыма было не меньше тридцати километров, откуда она здесь взялась?

— Помогите! Умоляю! — губы у нее кривились, лицо заплаканное, в распущенных волосах запутались холодные хвойные иглы, паутинки. — Я мальчика потеряла!

— Где? — Голдаев выбрался из кабины.

— Здесь, в лесу. И сама заблудилась, и сын... Боже мой, я с ума сойду! С утра хожу, кричу! Умоляю, помогите, сделайте что-нибудь!

— Дела-а... — протянул Голдаев, взглядом окидывая непролазную чащу. — Где ж тут искать-то? Как вы в лесу-то оказались?

— По грибы приехали, — плачущим голосом отвечала женщина. — На рейсовом автобусе.

— И где сошли?

— На пятнадцатом километре.

— А это тридцатый, гражданочка, соображаете? Вы целых пятнадцать километров по лесу отмахали! — изумился Голдаев.

— Я сына искала... Ходила, кричала — нету.

— Его здесь и не будет. На пятнадцатый километр ехать надо, — категорически заявил Голдаев. — Небось, на шоссе вас и ждет.

Они поехали к городу, но на пятнадцатом километре мальчика не оказалось. Женщина заметалась вдоль лесной опушки, громко крича:

— Его-ор! Его-ор!

Она уходила все глубже и глубже в лес, продолжая полным отчаяния голосом выкрикивать имя сына.

Голдаев и сам не знал, почему, но пошел за ней и тоже стал звать, складывая ладони рупором:

— Его-ор! Его-ор!

Они проискали мальчишку до позднего вечера, охрипли от крика.

— Может, я в город махну да милицию вызову? — предложил он, но женщина не ответила. Она, как сомнамбула, продиралась сквозь чащу и звала с упорством сумасшедшего:

— Его-ор! Его-ор!

И Голдаев, досадуя на себя в душе, шел за ней и тоже звал. Потом ругался:

— Кто отпускает мальчишку в лесу? Соображать надо, гражданочка!

Что ему эта незнакомая женщина и ее пропавший мальчишка?

— Сколько ему? — спросил он между прочим.

— Пять с половиной. Боже мой, что же делать? Придумайте что-нибудь! Умоляю! Спасите меня! Я умру, если не найду! — и она зарыдала, уткнувшись ему лицом в грудь. Голдаев растерянно гладил ее по плечам, бормотал бессвязно:

— Ну, чего реветь, гражданочка... искать надо... Ну, хватит, успокойтесь, кому говорю...

Они нашли маленького Егора на берегу озера.

Горел костерчик, и возле него в спокойной задумчивости сидел, съежившись, маленький мальчик и смотрел на огонь.

— Ты что же, друг, тебя зовут, а ты не откликаешься? Нехорошо.

— Я отзывался, а вы не слышали... У меня уже горло село, не могу, — сиплым, едва слышным голосом отозвался он.

— Как же ты костер-то разжег?

— А я умею. У меня и спички есть, — он достал коробок, потряс им в воздухе.

— А зачем разжег?

— Чтоб мама увидела. Кричать не могу, вот и разжег.

— Э-эй! — разогнувшись, закричал Голдаев. — Сюда идите! — потом спросил мальчишку. — Как мать зовут?

— Вера...

— Вера-а! Сюда иди-и! — он впервые позвал ее на «ты».

Потом она рыдала, прижав Егора, повторяла будто в забытьи:

— Миленький мой, родненький Егорушка...

Мальчик был здорово напуган, а Голдаев стоял над ними и глупо улыбался, подмигивал мальчишке:

— Ишь ты, Робинзон Крузо...

...Потом они втроем ехали в город. Когда сели в машину, Голдаев протянул Вере руку:

— Позвольте представиться. Роберт Голдаев.

— Вера, — она пожала его руку, рассмеялась и, потянувшись к нему, горячо расцеловала. Видавший виды Голдаев был смущен.

Они ехали в город и без умолку разговаривали. Голдаев рассказывал какие-то веселые истории, и Вера смеялась, всем телом откидывалась назад, мотала головой, и рассыпавшиеся волосы закрывали ее лицо. И маленький Егор смеялся.

Голдаев довез ее до дому, и она позвала его к себе. Уже рассвело, и вставшее солнце осветило городок теплым светом.

Вера поила его чаем с малиновым вареньем, кормила. Голдаев ел и пил охотно, много — проголодался. А она сидела напротив, счастливо улыбалась.

— Куда ты сейчас? — спросила она. — В общежитие?

— Ага. Отсыпаться буду. Всю ночь прогуляли.

— Странно, — она зачарованно смотрела на него. — Я думала, ты обязательно женатый... семья, дети...

— Дети, может, где-нибудь и бродят, — он подмигнул ей. — Но мне об этом неведомо... Мать-старуха в Калинине живет, вот и все родственники... Одиночка я по натуре, все свое ношу с собой.

— Не устал?

— Вещей немного — носить легко, — он бесшабашно улыбался. — А твой что же? Сбежал и адреса не оставил?

— Сама ушла... — она вздохнула и погрустнела. — Пил, как зюзя. Какой это мужик, если керосинит без продыху? Так, одно название, — она опять улыбнулась, посмотрев на Голдаева. — И давно ты в Кандыме?

— Скоро четыре года.

— А раньше где?

— В Набережных Челнах трудился. Надоело, уехал... А ты своего любила? — в свою очередь спросил Голдаев.

— Любила... — она опять задумалась. — Потом он совсем другой стал. Был богатый, стал бедный. Не деньгами, нет, нет! — она испугалась даже, что он неправильно поймет ее. — Он душой был богатый, а водка из него все вытравила... Переживала я ужасно, постарела лет на десять...

— На тебя глядя, этого не скажешь, — усмехнулся Голдаев.

— Да? — она смутилась под его взглядом, рука невольно зашарила по груди, пытаясь застегнуть пуговички на шерстяной кофточке. Возникла неловкая пауза.

— Ладно, попили-поели, пора и честь знать, — он решительно поднялся. — Очень приятно было познакомиться, мадам.

— Мне тоже... очень приятно.. — и она поднялась. — Я тебе так благодарна, ты даже не представляешь...

— Пустяки. Приятную ночь провели вдвоем.

Она проводила его в прихожую. По дороге он споткнулся о какую-то коробку, раздался металлический звон.

— Тише, соседку разбудишь, — прошептала она за его спиной.

— Ты с соседями? — удивился он.

— Ага. Две комнаты у нее, две у меня, кухня общая.

— Как в инкубаторе, — усмехнулся он. — Все одинаковое.

— Не все. У нее муж есть...

Она открыла дверь, и Голдаев вышел на лестничную площадку.

— Ну, привет, — он улыбнулся и протянул руку, и вдруг обнял ее и стал жадно целовать, и она сама потянулась к нему, будто все время только этого и ждала, и повторяла, закрыв глаза:

— Роберт... Роберт... Роберт...

...Он и сейчас, пробиваясь в сыпучем снегу, отчетливо услышал ее задыхающийся голос, увидел ее всю, тревожную и ожидающую...

...Венька Черепанов соорудил из промасленной ветоши и других тряпок, старых газет костер, то и дело подливал в него солярки. Рыжие хвосты пламени метались под ветром. Вновь над ним прострекотал вертолет. Прошел высоко в мутном небе и пропал. С шипением, сильно коптя, горел костер в кузове «КрАЗа».

— Эге-ге-ге-ей! — кричал Черепанов, приплясывал и размахивал руками.

Он совсем окоченел от холода, его трясло и колотил сухой кашель. Солярки в канистре оставалось совсем на донышке...

...В диспетчерской на Воропаевской ГЭС беспрестанно работала рация. В наушниках слышался голос пилота вертолета:

— Четыре раза прошел весь указанный участок трассы. Машины нигде не видно. Какие будут указания? Прием.

— Ищите, — хмуро отвечал диспетчер. — Ищите, пока не сожжете все горючее. Попробуйте пройти по сторонам. В направлении Корсукара.

— Вас понял. Пройти в направлении Корсукара. Очень плохая видимость. Буду искать...

...А перекрытие реки продолжалось. Самосвалы шли и шли, один за другим сбрасывая в стылую воду тяжеленные бетонные конусы. Горловина реки медленно сужалась, и вода в этом месте бурлила с особенной силой. Толпы строителей на берегах реки терпеливо следили за борьбой. Замерли стрелы на башенных кранах...

...Голдаев продолжал идти с упорством обреченного. Кончилась во фляге водка, и он

выбросил флягу. Шаг, еще шаг. Когда нога проваливалась, казалось, отрывались внутренности. Мышцы лица одеревенели, брови и ресницы были белыми от инея.

— Вера... Вера... неужели не дойду? — хрипло бормотал он. — Ну и черт со мной... на хрена она нужна, такая жизнь?

Черно-синяя полоса леса, видневшаяся на горизонте, казалось, стала ближе. Плохо слушались ноги, холод был теперь внутри него. Вот он провалился и упал плашмя, лицом в снег, и уже не было сил подняться. Голдаев подтянул колени к животу и закрыл глаза. Сладкая истома разлилась по всему телу. Мир качнулся и поплыл, засверкала снежная равнина, солнце сделалось яркое и горячее.

— Ах, Вера, Вера... не могу... силенок не хватило...

Он силился вызвать в памяти ее лицо и не мог. Черты ее расплывались в белесом тумане, оставалась только улыбка, страдающая, жалеющая...

...Костер полыхал в кузове «КрАЗа», хотя сам Черепанов окончательно окоченел, скрючившись в кабине. Сон наползал, заволакивал сознание.

— Н-н-е-е... вр-рете, Р-роберт Петрович... — едва слышно бормотал Черепанов. — Найдут... все равно найдут...

И костер из солярки и ветоши наконец увидел пилот вертолета. Посреди снежной целины светился, мигал яркий, коптящий огонь.

— Смотри, вон они, бродяги! — улыбаясь, закричал пилот штурману и рукой показал вниз.

— Давай, дружище, просыпайся! — две сильные руки трясли спящего Веньку, пару раз хлестнули по щекам. Он с трудом открыл глаза и увидел склоненное над собой бородатое лицо.

— Порядок, проснулся! Гладышев, давай сюда водку!

В кабину влез Гладышев, протянул флягу с водкой:

— Венька, чертова душа, ну, ты молодец, ей-богу!

— Железный парень! — улыбался пилот вертолета. — Костер разжечь догадался! Без костра я бы его ни в жизнь не заметил бы!

— Давай, Вениамин, выпей, сейчас будешь, как огурчик!

Гладышев чуть не силой вставил горлышко фляги Веньке в губы:

— Давай, давай, не выпендривайся, для здоровья надо!

Венька сделал два глотка, оттолкнул флягу, закашлялся.

— А Голдаев где, Веня? — спрашивал Гладышев.

— В Корсукар ушел... пешком... Какую-то женщину ему спасать надо было...

— Фью-ить! — присвистнул Гладышев. — Совсем сдурел наш Робертино. Где же его искать-то? Здесь же дороги на Корсукар нету!

А по снежной целине от укатанной дороги-трассы к самосвалу ходил бульдозер, расчищал снег. На дороге урчал трактор.

— Перекрытие-то как? — слабым голосом спросил Черепанов. — Началось?

— Полным ходом идет! — ответил Гладышев и закричал трактористу, выпрыгивая из кабины «КрАЗа». — Заворачивай сюда, Володя! В Корсукар поедем!

...Пилот вертолета докладывал в диспетчерскую:

— «КрАЗ» нашли примерно в семи километрах от трассы. Один водитель живой. Обморозил руки. Напарника нету. Ушел пешком по целине в Корсукар. Следы замело. Как поняли? Прием.

— Возвращайтесь на базу. Спасибо от всех! Бульдозер пусть отправляется на поиски напарника. Еще раз спасибо, ребята!

...Голдаев не знал, сколько времени он пролежал в снегу. Очнулся, когда стало вечереть. Боль пронизала всего, от пяток до головы. Он застонал и попытался встать. Но сил не было. Он пополз, вспахивая глубокую широкую борозду в целинном снегу. Мычал, стиснув зубы. Полз и полз. Все медленнее и медленнее. Вот замер, уткнувшись лицом в снег.

Обида обжигала душу, страшная и непонятная обида. Да как же так, черт возьми, почему ему так не повезло? Ему, классному работяге, честному и независимому, сильному и храброму, и вдруг так не повезло? Где же справедливость? И уже не было сил подумать, что виноват в этом только он, что это, наверное, горькая и тяжкая расплата за то, что всю жизнь прожил в одиночку, за то, что никогда и никому не подарил хоть чуточку тепла своей души... Шевельнулась в подсознании мысль об этом и тут же угасла...

...Когда начало смеркаться и снова завыла пурга, Голдаев вдруг увидел огни поселка Корсукар. Остановился, не поверив своим глазам. Не мираж ли это, не бредит ли он? Огни пронзительно светили сквозь метель. Голдаев двинулся вперед медленно и тяжело. Сердце рвалось наружу.

Он дошел. Родители Веры жили на окраине поселка, и Голдаев долго искал их дом. Спрашивал прохожих:

— Шестнадцатый дом не знаете где?

— По какой улице?

— Красноармейская...

— Он на углу. Там развилка будет, справа — дом шестнадцать... Кого надо-то?

— Человека... женщину одну... — Голдаев шагал с трудом, и прохожие оборачивались, принимая его за пьяного.

Он долго стучал в калитку, а она оказалась незапертой. Толкнул и пошел по снежной тропинке к дому. Стучал в дверь на крыльце. Она тоже оказалась открытой. Толкнул и вошел в сени. Еще одна дверь. Открыл и зажмурился от яркого света. За столом сидело все семейство — отец, мать, Вера и Егорка. Пили чай. На столе блестел начищенный самовар. И все вскочили, когда увидели его — настолько страшен был его вид.

— Вера... — прохрипел он, сделал несколько шагов и обессиленно опустился на лавку. — Ты не успела, да? Не успела, Вера?

Она поняла, о чем он говорит, подошла ближе, оглянулась на мать и отца, потом опять — на него, ответила:

— Нет... завтра хотела...

— Ну, слава богу... — прошептал он, и вдруг слезы сами потекли из его глаз. Он согнулся, закрыв лицо руками, и зарыдал сдавленно, завыл со стоном. Таявший снег ручейками стекал с сапог, с одежды. Руки у него были почерневшие и пальцы скрюченные.

Вера стояла над ним молча, потом медленно протянула руку, положила на плечо...

...Вновь занималась пурга, ветер крутил по снежной пустыне смерчи и фонтанчики. Вечерело. Сухой снег быстро заметал фигуру Робы Голдаева, лежавшего лицом вниз. И руки были протянуты вперед, скрюченные пальцы впились в снег. Смерть остановила его...

...А на стройке продолжался штурм реки. Шли и шли могучие самосвалы, один за другим сбрасывали в стылую черную воду громадные бетонные конусы. Горловина реки медленно сужалась, и скоро из бурлящей воды показались эти самые конусы.

— Дава-ай! — слышался протяжный крик, и медленно опускалась стрела башенного крана. Рабочие стропилили тяжеленный, огромный бетонный конус. Считанные секунды.

— Вира-а!

Стрела поднималась. С математической точностью конус зависал над кузовом «КрАЗа», медленно опускался. Конус ложился в кузов, и вся машина приседала под его тяжестью. Еще несколько секунд, и стропы освобождены, рабочий прыгает на землю:

— Поше-ел!

«КрАЗ» тяжело, с ревом трогался к реке, а его место занимал следующий. Машин выстроилась целая очередь.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Без свидетелей» (по мотивам пьесы С. Прокофьевой «Беседа без свидетеля»), 10 ч.
Авторы сценария Н. Михалков, С. Прокофьева, Р. Фаталиев. Режиссер Н. Михалков. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, И. Макаров, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры В. Бобровский, В. Мазуров.
Роли исполняют: И. Купченко, М. Ульянов.

«День рождения», 8 ч.
Авторы сценария Д. Василиу, Л. Марягин. Режиссер Л. Марягин. Оператор Ю. Авдеев. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор Я. Френкель. Звукооператор В. Шмелькин.
Роли исполняют: А. Ромашин, Е. Герасимов, А. Чернова, С. Тормахова, В. Проскурин, Л. Блинова, Б. Щербаков, С. Приселков, Н. Прокопович, Л. Борисов, Е. Васильева и другие.

«Летаргия», 10 ч.
Авторы сценария В. Железников, В. Лонской. Режиссер В. Лонской. Оператор А. Иванов. Художник Э Немечек. Композитор И. Шварц. Звукооператор А. Шаргородский.
Роли исполняют: А. Мягков, Н. Сайко, В. Панина, Р. Коростылева, В. Бочкарев, С. Дитятев, И Владимиров, В. Филиппов, А. Варпаховская, С. Никоненко, В. Земляникин, И. Ликсо, М. Залитис.

«Мосфильм» (СССР) — «Афганфильм» (ДРА)

«Жаркое лето в Кабуле», 9 ч.
Автор сценария В. Трунин, при участии А. Хабиба. Режиссеры А. Хамраев, Вали Латифи. Оператор Ю. Клименко. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры Л. Тереховская, М. Бронштейн, А. Сифати.
Роли исполняют: О. Жаков, Н. Олялин, Д. Мониава, Г. Ташбаева, М. Алимова, Л. Хамраева, Л. Бабаханов, Кадыр Фарох, Б. Ихтиаров, Б. Матчанов, Ф. Муминова, Мухаммад Насим, М. Максумов, Джан Мухамед.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Карантин», 8 ч.
Автор сценария Г. Щербакова. Режиссер И. Фрэз. Оператор А. Кириллов. Художник О Кравченя. Композитор А. Рыбников. Текст песен Ю. Энтина. Звукооператор Д. Боголепов.
Роли исполняют: Лика Кремер, Е. Симонова, Ю. Дуванов, С. Немоляева, Ю. Богатырев, Т. Пельтцер, П. Кадочников, Л. Федосеева-Шукшина, Е. Соловей, Н. Архипова, Л. Соколова, В. Антоник, А. Пашутин, Е. Карельских, И. Рыжов, Д. Полонский, А. Грибков.

«Семеро солдатиков», 7 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев. Режиссер Э. Бочаров. Оператор В. Шумский. Художники И. Бахметьев, С. Веледницкий. Композитор Б. Карамышев. Текст песен М. Львовского. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: Алеша Кузмищев, Вера Панасенкова, Володя Почепаев, Г. Чихачев, В. Усанов, В. Жиганов, А. Воробьев, А. Постников, И. Степанов, Г. Фролов, Т. Чернопятова, С. Павлова, В. Ананьина, Н. Муравьев, И. Шмелева, Э. Бочаров.

Киностудия «Ленфильм»

«Пацаны», 10 ч.
Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер Д. Асанова. Оператор Ю. Векслер. Художники Н. Васильева, В. Светозаров. Композитор В. Кисин. Звукооператор А. Гасан-заде.
Роли исполняют: В. Приемыхов. А. Зыков, С. Наумов. Е. Никитин, А. Харашкевич, А. Полуян, О. Хорев, А. Совков, О. Машная, Ю. Груздев, В. Гусев, В. Михеев.

«Средь бела дня...», 9 ч.
Авторы сценария А. Вакселберг, А. Шульгина. Режиссер В. Гурьянов. Оператор В. Миронов. Художник С. Малкин. Композитор Н. Мартынов. Звукооператор В. Яковлев.
Роли исполняют: Л. Виролайнен, В. Золотухин, А. Толубеев, В. Шульгин, С. Немоляева, В. Сергеев, Е. Алексеева, Ю. Платонов, В. Кузнецов, С. Балицкий, Э. Пликшнис, И. Смирнов, В. Ковель, В. Ворожцова, П. Юрченков.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Если враг не сдается...», 8 ч.
Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер Т. Левчук. Оператор Э. Плучик. Художник В. Аграновв. Композитор Е. Станкович. Звукооператор Ю. Рыков.
Роли исполняют: Я. Трипольский, М. Ульянов, В. Меньшов, А. Пазенко, В. Кулик, В. Талашко, А. Мовчан, А. Васильев, В. Гаврилов, А. Матешко, А. Быструшкин, С. Иванов В. Кузнецова, Н. Веселовская, А. Барчук, Ф. Стригун, М. Криницын, Д. Черченко, А. Масюлис, В. Гафт, Б Молодан, В. Ткаченко.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко — «Азербайджанфильм»

«Тайна корабельных часов», 7 ч.
Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер Р. Шабанов. Оператор Н. Журавлев. Художник Г Прокопец. Композитор Л. Вайнштейн. Звукооператор Г. Парахников.
Роли исполняют: Анар Таги-заде, Н. Волков, Э. Шабанова, М. Ягизаров, Лена Зеркаль, Владик Новиков, Сережа Коваленко, Дима Буковченко, И. Найдук, Ю. Саранцев, В. Татосов, В. Грудинин, Г. Долговзяга, А. Мовчан.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Чужая вотчина» (по мотивам романа В. Адамчика), 9 ч.
Автор сценария А. Лапшин. Режиссер В. Рыбарев. Оператор Ф. Кучар. Художники Е. Игнатьев, А. Верещагин. Композитор П. Альхимович. Звукооператор С. Чупров.
Роли исполняют: А. Дружкин, Н. Бражникова, В Поляков, В. Гостюхин, Л. Черняева, С. Станюта, А. Бендова, П. Кормунин, В. Гоголев, С. Пятронайтис, О Белявская.

Киностудия «Молдова-филм»

«Найди на счастье подкову», 9 ч.
Авторы сценария Н. Гибу, З. Чиркова. Режиссер Н. Гибу, при участии З. Чирковой. Оператор И. Поздняков. Художник А. Роман. Композитор Е. Дога. Звукооператор И. Бойко.
Роли исполняют: Т. Семина, В. Мадан, К. Лучко, Г. Григориу, Б. Бекет, Н. Дони, З. Славина и другие.

С 80-летием

БОГОРОВА Ансельма Львовича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

СМИРНОВУ Елизавету Михайловну, кинодраматурга и киноведа
ЯГДФЕЛЬДА Григория Борисовича, кинодраматурга

С 70-летием

ДАДАШЕВА Мухтара Баба оглы, кинорежиссера,
народного артиста Азербайджанской ССР,
лауреата Государственной премии Азербайджанской ССР

КАСАТКИНА Павла Дмитриевича, кинорежиссера и кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

КОГАНА Соломона Яковлевича, кинорежиссера и кинооператора,
лауреата Государственных премий СССР

КОМАРА Виктора Григорьевича, киноинженера,
заслуженного деятеля науки и техники

ЛЕЙМАНИСА Александра Оттовича, кинорежиссера,
народного артиста Латвийской ССР

С 60-летием

БАКЛАНОВА Григория Яковлевича, писателя, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

ВРОНСКОГО Сергея Аркадьевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

ВЫШИНСКОГО Юрия Михайловича,
кинорежиссера

МЕДОВОГО Бориса Борисовича, кинодраматурга

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и творческих успехов